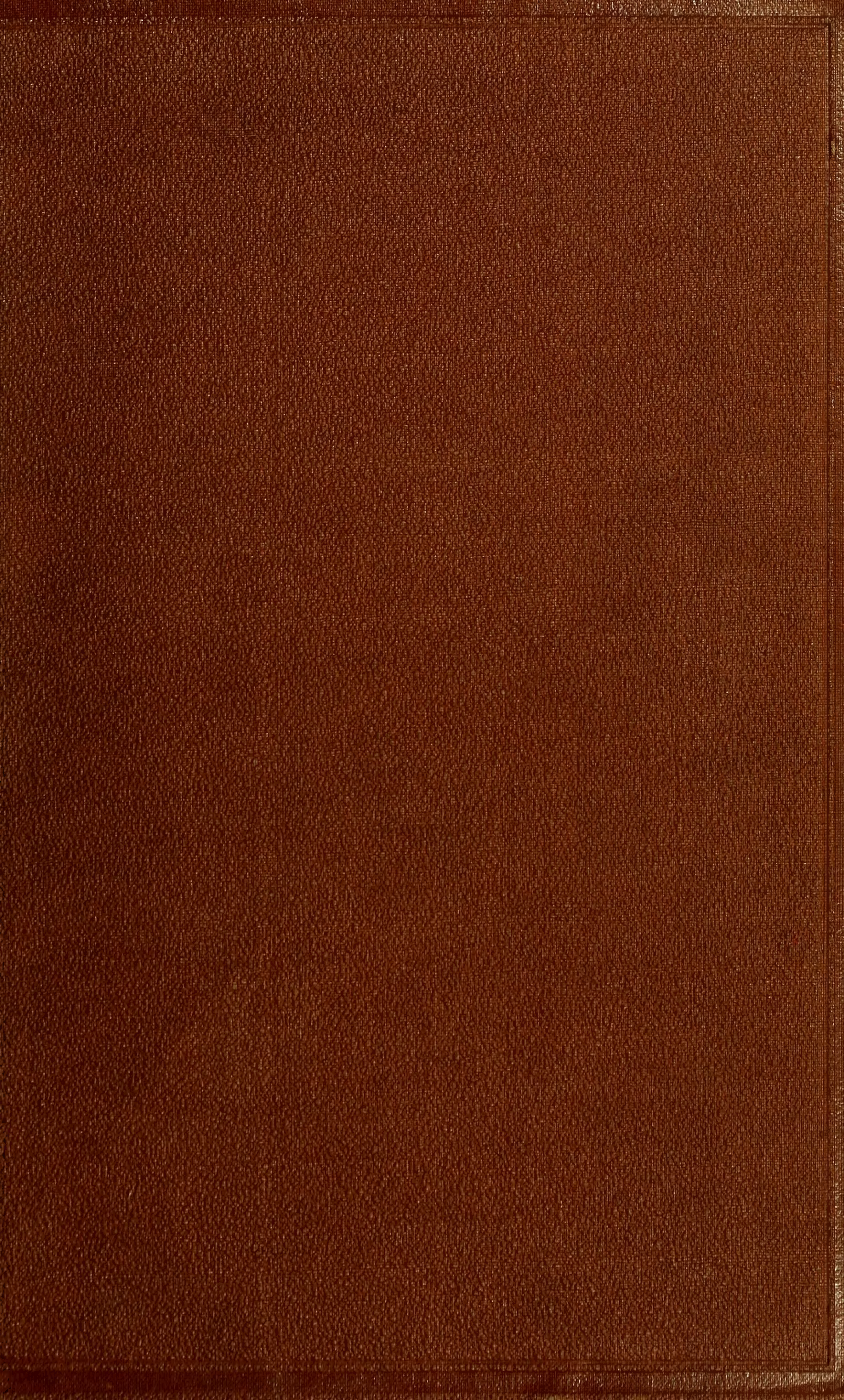
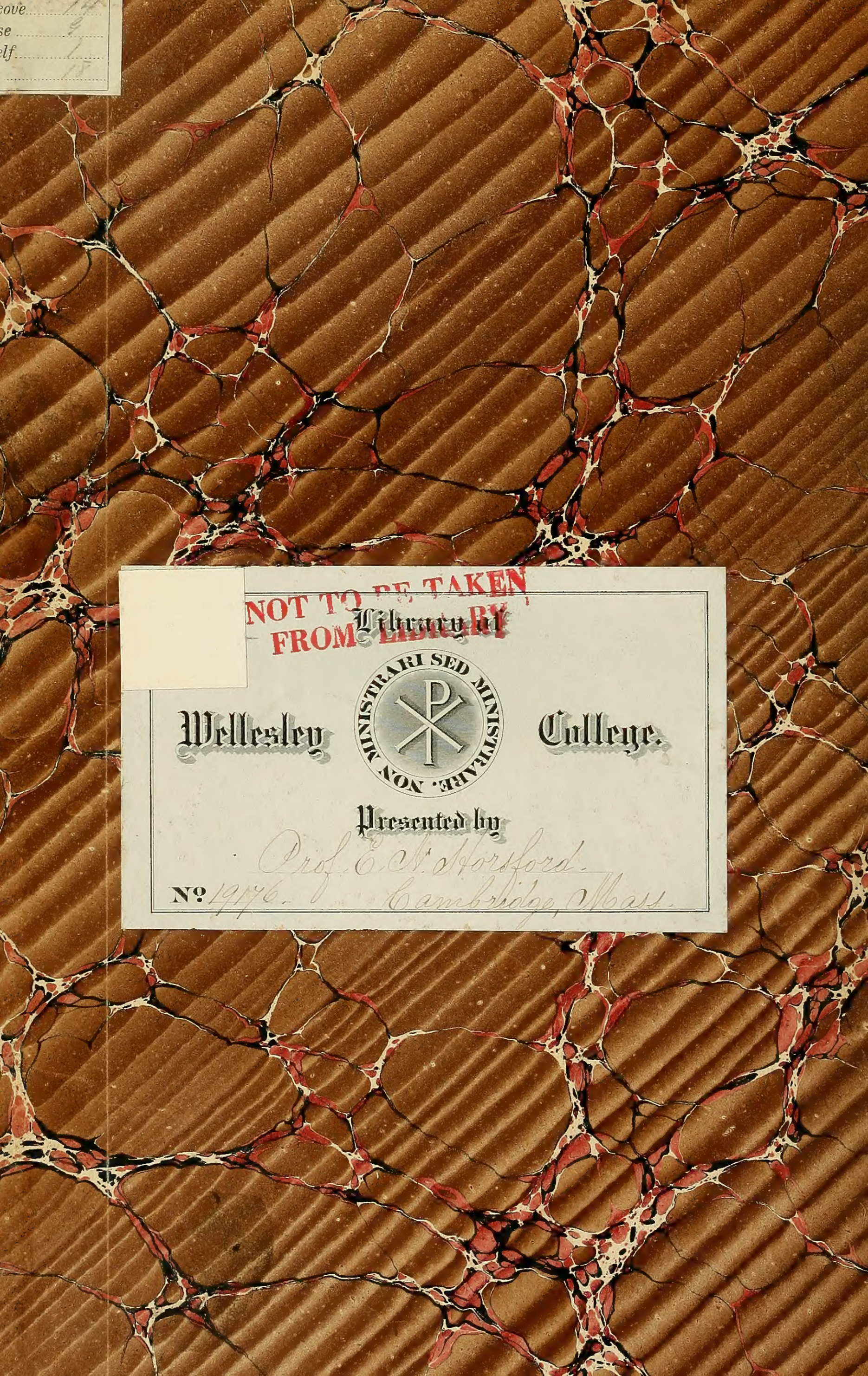




NOT TO BE TAKEN FROM LIBRARY
Library of
Wellesley College.
NON MINISTRARI SED MINISTRARE.
Presented by
Prof. E. N. Horsford.
Nº 19176. Cambridge, Mass.



GAZETTE

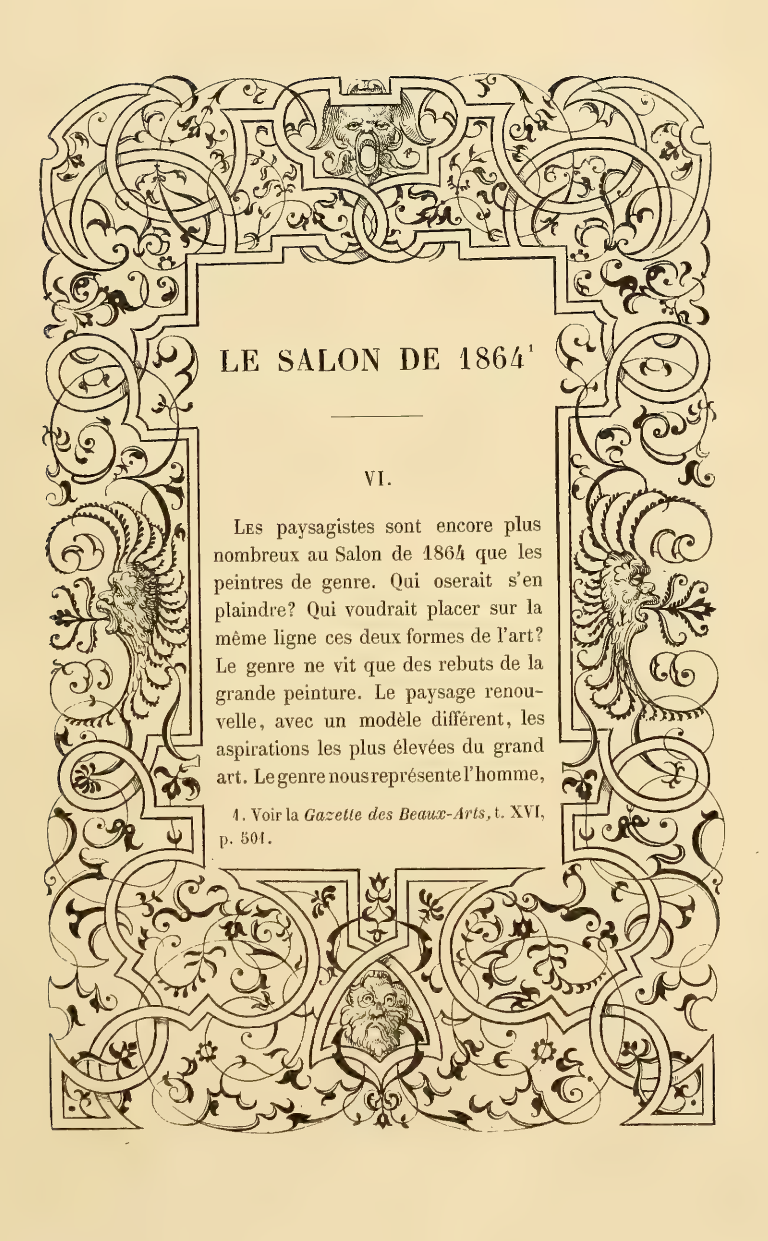
DES

BEAVX-ARTS

TOME DIX-SEPTIÈME


IMPRIMERIE J. CLAYE
RUE SAINT BENOIT 7
LABOR
PARIS


GAZETTE
des
BEAUX-ARTS
Courrier Européen
de L'ART et de la CURIOSITÉ
PARIS
1864



LE SALON DE 1864[1]

VI.

Les paysagistes sont encore plus nombreux au Salon de 1864 que les peintres de genre. Qui oserait s'en plaindre? Qui voudrait placer sur la même ligne ces deux formes de l'art? Le genre ne vit que des rebuts de la grande peinture. Le paysage renouvelle, avec un modèle différent, les aspirations les plus élevées du grand art. Le genre nous représente l'homme,

1. Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XVI, p. 501.

moins ce que l'homme a de meilleur. Pour se reconnaître dans ce portrait amoindri, il faut descendre; il faut s'en tenir au terre à terre de la vie bourgeoise; il faut faire abstraction de tout ce qui tend à nous emporter en haut. Le paysage, au contraire, nous force à sortir de nous-mêmes. Il ouvre à la pensée des horizons sans limites; il déroule à nos yeux un spectacle dont la grandeur nous donne des ailes. Aussi, tandis que nous voudrions peser de tout notre poids sur la soupape d'où sort en bouillonnant la peinture de genre, croissez et multipliez, dirions-nous aux paysagistes, car la beauté infinie de la nature défie la multiplicité de vos efforts.

Et quelle différence dans l'impression que produisent le genre et le paysage! Avoir chez soi un tableau de genre me paraîtra toujours un plaisir peu enviable. Mais le paysage, c'est, comme on l'a dit, un trou dans notre mur. C'est, présente à nos yeux, cette campagne que nous désirons toujours, que nous allons chercher si loin. C'est la nature en communication avec nous-mêmes, c'est cette salutaire influence que nous laisse la paix des champs. Un peu de ciel, un bouquet d'arbres, un ruisseau, des rochers, un bout de mer, ô doux repos pour les yeux, charme incessant pour la pensée, aliment sain et robuste qui soutient et rafraîchit!

Le moyen de vivre en tête-à-tête, je ne dis pas avec les *Rétameurs* de M. Ribot, mais avec le meilleur tableau de genre! Au bout de quelques jours, vous le savez par cœur. Cette pantomime figée que vous retrouverez en ouvrant votre porte, c'en est assez pour vous empêcher d'entrer chez vous. Mais le paysage! Il semble chaque jour se revêtir d'un charme nouveau. Vous le pénétrez et il vous pénètre. Soit qu'il retrace les champs aperçus hier, ou un paysage éloigné entrevu dans un voyage, ou une nature idéale comme celle de M. Corot, la Seine et ses brouillards, l'Orient et son soleil, on refait sans se lasser la même promenade. Les animaux qui peuplent la campagne deviennent des amis, et, si la figure humaine s'y rencontre, elle y joue un rôle tellement impersonnel, qu'elle nous intéresse comme s'il ne s'agissait pas de créatures semblables à nous.

M. Breton est toujours le roi de ces rustiques qui savent peindre, mieux que Delille, l'homme des champs. Aussi bien il s'en tient à la femme. La grâce féminine ennoblit jusqu'aux haillons. Mais M. Breton ne cherche pas des effets de misère. Pour lui la nature n'est pas une marâtre; c'est une mère généreuse qui nourrit ses enfants sans leur imposer la laideur. Robustes et bien couvertes, un peu trop peut-être pour la saison, les vendangeuses de Château-Lagrange procèdent avec

une dignité simple à la cueillette du raisin. Elles sont ce que Dieu les a faites, belles de vie et de santé, et le travail, au lieu de les dégrader, a donné à leurs membres l'habitude de la force. Voilà une œuvre sincère où le peintre s'est borné à mettre au service de la vérité le talent le plus sérieux de dessinateur et de coloriste. Les *Vendanges* sont un excellent tableau, tout à fait digne d'entrer dans la riche galerie de M. le comte Duchâtel. Quant à la *Gardeuse de dindons*, cette figure de style si bien en harmonie avec le paysage où elle rêve, M. Breton lui-même l'a décrite en quelques lignes d'un singulier bonheur : « — Elle était immobile, assise sur un morceau de rocher, le regard plongé dans le ciel. Un peu plus loin quelques dindons picoraient dans l'herbe, et entre des broussailles de tamaris, la Méditerranée dessinait une ligne bleue. Je passai à côté de cette étrange fille sans qu'elle daignât me remarquer. Je la contemplai quelque temps; mais, comme la chaleur était extrême, je rentrai au village par le chemin des oliviers... »

M. Millet aussi s'est décidé à faire tout simplement de la bonne peinture. Dieu soit loué! N'avoir plus à discuter, à propos de sabots, des théories sociales, quel progrès! Je ne parle ici que de la *Bergère*, car le *Transport du veau* doit compter parmi les œuvres les plus burlesques de ce singulier artiste. Tout y est puéril, et l'effort attendri des deux Titans campagnards pour porter un veau-bébé qu'ils écorcheront le mois prochain, et le dessin de la mère vache dont la tête ne tient pas au corps et le mur de pierres vertes étudiées une à une, et la maison qui ne fuit pas, et le paysage sans valeur. Mais M. Millet peut tout oser. Il est, de la part de certains amis, l'objet d'une admiration qui touche au fétichisme. Plus libre vis-à-vis de lui, j'oserai dire que la *Bergère* est le meilleur tableau qu'il ait encore peint. Mais aussi ce n'est qu'un tableau. Un philosophe en ferait fi. Un peintre de premier ordre l'avouerait comme sien. Le sentiment rustique dont M. Millet est possédé s'y montre sans emphase, exprimé par un dessin juste et ferme, par une belle couleur. Il y a bien quelques taches noires dans le troupeau, et les moutons se serrent comme s'ils manquaient d'air. Mais la fillette qui les garde, connaissez-vous beaucoup de figures dessinées plus sûrement, peintes avec plus de transparence et de solidité? Remarquez les terrains. Tous les plans rayonnent du fond de l'horizon, et la lumière aussi, rayonnant du même point, colore grassement le ciel, enveloppe les objets, vient former au premier plan un effet de clair-obscur à la fois riche et doux, en un mot remplit tout le paysage d'une chaude harmonie. Vous me demandez quel rapport entre la *Bergère* et le *Veau*, et comment ces œuvres si dissemblables peuvent être de la même main. Que sais-je? L'une est de

M. Millet. L'autre est de son maître. Mais il n'a d'autre maître que lui.

Ce sentiment de l'harmonie de la figure et du paysage, qui jadis était l'âme du paysage historique, produit aujourd'hui des fruits bien différents, mais quelquefois aussi savoureux. La *Soirée d'été au bord de la mer*, de M. Bource, est une composition de style. Sans la fermeté, je dirai plus, sans la beauté du dessin, pensez-vous que ces femmes se promenant sur une plage suffiraient à faire un tableau? Il n'y a point de sujet, il n'y a qu'une impression grande et forte qui anime à la fois les figures, et le ciel, et la mer. Si le jury des récompenses tenait tant à envoyer à Anvers une de nos nouvelles médailles, comment n'a-t-il pas préféré l'œuvre saine et vraie de M. Bource à la débauche rétrospective de M. Alma-Tadema? Il est vrai qu'il a récompensé M. Otto Weber. Mais cet acte de justice ne l'absout qu'à moitié. Car la *Noce à Pontaven* doit surtout compter comme une promesse. J'y vois une foule animée, un beau paysage, dans le fond un effet de soleil éclatant, sur le premier plan une ombre transparente où se noient de charmants détails, en un mot de l'action, de la lumière, de la vie. Mais j'y vois l'inexpérience d'un homme, qui, pour produire un effet vibrant, n'a su sacrifier ni ses premiers plans ni ses lointains. L'exécution est la même partout, tendue, serrée, menue. L'absence des reflets supprime l'air. La foule des danseuses se presse et se pousse dans un espace qui en contiendrait bien trois fois autant. Enfin la valeur égale de toutes les coiffes blanches semble marqueter le tableau de taches uniformes, comme si les femmes de Pontaven avaient toutes la même repasseuse. Je ne connais pas M. Otto Weber, mais j'affirmerais que c'est la première fois qu'il aborde un sujet aussi compliqué. Ses *Bestiaux sous bois* nous le montrent mieux maître de lui. Ce n'est plus la même originalité, le même effort de vérité vivante, mais c'est une peinture grasse, plantureuse, belle de couleur et d'harmonie.

Sur le même terrain nous retrouvons M. Jacque, le fin laboureur, un peu pâli depuis l'été dernier ; M. Luminais, le bas Breton, plus heureux dans ses *Deux gardiens* que dans sa pénible *Récolte du varech;* M. Rave, peintre curieux de nouveauté, qui a au moins le mérite de ne rien faire de vulgaire ; M. Laugée, dont le *Repos* doit être cité parmi les meilleures paysanneries du Salon. Quant à l'*Épisode des guerres de Pologne*, un talent aussi fin que celui de M. Laugée, ne pouvait faire un emploi plus modéré d'éléments plus dramatiques. Au milieu de ces noms que nous connaissons tous, voici deux nouveaux venus : l'un, tout à fait nouveau, M. Jules Héreau qui débute par une grande toile pleine d'air, de lumière, de poésie, le *Berger et la Mer;* l'autre.. Vous est-il arrivé de rencontrer à la campagne, en blouse et en gros souliers, quelqu'un de ces

élégants que vous aviez coudoyés l'hiver précédent dans tous les salons? Tel nous apparaît M. Trayer, jusqu'ici peintre distingué des intérieurs bourgeois. On le cherchait à côté de M. Toulmouche. Où était-il passé? Nous le retrouvons à Dieppe, sur les rochers du Pollet, en pleine nature, entre la mer et le ciel. Le grand air lui a porté bonheur. Ses *Cueilleuses de moules* ont une franchise de sentiment, une solidité de couleur, une exécution grasse et forte qui fait plaisir. Si M. Trayer n'a pas dit adieu aux salons parisiens, il y rentrera plus robuste, comme tous ceux qui ont été chercher l'inspiration et la santé à leur véritable source, la nature.

VII.

Veuve de la figure humaine et réduite à ses éléments propres, la nature parle encore à qui veut l'entendre un langage plein d'élévation. Il semble même que l'absence de l'homme laisse à sa voix plus de sonorité et que le silence des bois aide à la comprendre. Mais, au commencement du siècle, le public français soupçonnait à peine cette poésie intime. Il n'a pas fallu moins de quarante années pour la lui révéler et l'entraîner dans la voie que l'art voulait s'ouvrir. Justement les voici tous, ou à peu près, les initiateurs du goût public, les poëtes de l'art nouveau, les maîtres du paysage moderne : M. Cabat, trop longtemps absent; M. Corot, toujours fidèle; M. Rousseau, infatigable à l'œuvre; M. Paul Huet encore debout; et, à la place de M. Flers et de M. Dupré, leurs dignes successeurs, M. Français et M. Daubigny. Comme s'ils s'étaient donné le mot, le Salon de 1864 les réunit tous, à côté de la foule des talents que leur exemple a fait naître, que leurs leçons ont formés. On peut ainsi mesurer l'espace parcouru et apprécier par ses résultats la valeur originale de notre école de paysage, la plus grande, la plus riche depuis les Hollandais.

Ce qu'il faut constater d'abord, c'est qu'aucun n'a été ni dépassé ni remplacé. Au milieu de la génération nouvelle, ils demeurent les maîtres. Au milieu de tant d'œuvres écloses sous leur regard, ce sont leurs tableaux qui restent les modèles du genre. C'est qu'en effet il semble qu'ils se soient partagé le vaste champ du paysage, sans en laisser une parcelle pour l'imprévu. A M. Corot la grâce, la force à M. Cabat. M. Paul Huet a pris la richesse, M. Rousseau la puissance, M. Français

la distinction savante, M. Daubigny l'impression brutale de la réalité. La voie de chacun s'est élargie, l'école les y a suivis par pelotons plus ou moins nombreux. Mais c'est à peine si quelques jeunes audacieux ont réussi à tracer un sentier à côté de ces larges avenues.

Avec M. Cabat, vous pénétrez sous des ombrages séculaires. Le *Lac de Némi* se cache au milieu d'arbres géants. Tout dormait dans ce désert silencieux, quand les fanfares d'une chasse viennent éveiller les échos. Tout dort encore autour de la *Source dans les bois,* en attendant qu'un poëte y promène ses graves pensées. Car l'impression des paysages de M. Cabat est avant tout sérieuse. Ils imposent la méditation plus encore que la rêverie. Ils ont la grandeur philosophique, la profondeur religieuse qui s'adressent aux âmes viriles. M. Cabat s'est laissé oublier dans la retraite. Mais son talent n'a fait qu'y mûrir. Sa peinture y a gagné l'émail du temps. Et maintenant cet art mâle et sévère, qui étend des terrains solides, qui y plante des arbres robustes au feuillage serré, nous étonne par la force du coloris, par la rigidité de l'exécution. D'autres nous ont gâtés en nous berçant de molles rêveries. Il nous faut plus de fraîcheur et d'aisance. Si vous craignez d'étouffer dans l'atmosphère solennelle du *Lac de Némi,* allez à *Morte-Fontaine* avec M. Corot. La nature y est tout autre, légère, gaie, printanière. La lumière sautille, le feuillage frissonne, un air subtil glisse sur les eaux impalpables. Une fillette en robe rose vous donne la note de l'impression, et l'on se sent soi-même frissonner de plaisir au sein de cette nature insaisissable et charmante. Le *Coup de vent* aussi n'a rien que d'aimable. Ce n'est pas un ouragan, c'est une brise. Elle vole sur les herbes, elle agite les arbres en évitant de les secouer, elle roule au ciel des nuages sombres. Mais le soleil est derrière. M. Corot s'attrister, lui qui sourit si bien! Il a voulu jouer à la tempête. Mais le jeu n'a rien de sérieux. Cette impression fugitive s'effacera bien vite, et l'éclaircie du fond s'ouvrira pour nous rendre le peintre lumineux, le poëte blanc et rose de *Morte-Fontaine.*

Les drames de la nature sont mieux du ressort de M. Paul Huet. Le *Torrent dans les Alpes* rappelle l'homme des *Sources de Royat* et de l'*Inondation à Saint-Cloud.* Aussi bien il date peut-être de la même époque, car on y sent je ne sais quoi de rance. La *Porte de la route d'Uriage* nous donne une impression plus fraîche. Il y a là une variété de tons vifs, une richesse de palette qui réjouit la vue, un motif pittoresque qui s'égaye d'un franc soleil. Mais voyez comme la nature sait plier sous l'interprétation de l'artiste. Reconnaîtriez-vous le même soleil que M. Rousseau chauffe jusqu'à l'assombrir? M. Paul Huet nous le montre brillant comme un amoureux en fête, M. Rousseau en fait un

maître sévère dont la nature reçoit les caresses sans y répondre. La *Chaumière sous les arbres* ne sourit que d'un œil au milieu de l'ombre qui la presse. Les arbres immobiles, les terrains assoupis jouent un rôle purement passif. A la suface rien ne s'émeut. La vie se cache dans les profondeurs. Une harmonie opulente couvre tout. Mais se peut-il qu'après avoir massé le feuillage étoffé de ces grands chênes, M. Rousseau ait consenti à friser la chevelure des bouleaux du *Village?* Sans doute le chemin fuit désespérément, les maisons s'échelonnent sans se confondre, le ciel ouvre un horizon infini. C'est le triomphe de la perspective aérienne. Mais l'exécution est une déroute. Si la *Chaumière sous les arbres* n'attestait pas la virilité persistante de M. Rousseau, l'on pourrait prendre le *Village* pour l'œuvre attardée d'une main que l'âge fait trembler.

M. Daubigny et M. Français marchent avec une conviction égale vers deux buts bien opposés. Esclave de l'impression, M. Daubigny a peur de trop mettre du sien dans ses tableaux. Il arrête sa main quand elle voudrait serrer l'exécution de plus près, il arrête son esprit quand il voudrait intervenir pour rendre plus intelligente telle ou telle intention. Quoi! aussi peu d'air que cela entre les arbres des *Bords de la Cure* et le coteau placé derrière? Sans doute : c'était ainsi. Et la même fidélité scrupuleuse qui s'interdit d'aérer cette partie du paysage nous vaut la profondeur vague du ciel, les lointains noyés d'humidité et les terrains grassement modelés du premier plan. Cependant, lorsque M. Daubigny place ses animaux et ses figures, il n'est plus devant la nature, et on le voit bien. Les vaches des *Bords de la Cure* sont trop grosses, d'une silhouette sèche, et d'une valeur colorée plus claire que le reste du paysage, qu'elles font paraître petit et noir. Dans *Villerville*, la figure de femme placée trop bas et à gauche détruit l'équilibre. C'est plus haut qu'elle devrait se montrer, là où le chemin s'élargit comme pour l'attendre. Avec quel art les maîtres hollandais savaient poser leurs bonshommes au bon endroit! Voyez le *Buisson* de Ruisdael. Ce n'est pas un paysage historique subordonnant la nature à l'intérêt de la figure humaine. Pourtant essayez de déplacer le bonhomme et le chien, le tableau perdra son assiette. M. Daubigny, qui a gravé le *Buisson* de Ruisdael, aurait dû se souvenir. Ou donnez-moi une impression toute nue, une étude, une pochade, ou, si vous composez, si vous ajoutez à la nature l'élément humain, quelque petit qu'il soit, sachez bien qu'il y primera malgré vous, et que ce détail insignifiant en apparence suffira pour détruire ou rehausser l'harmonie du tableau. Et quel beau tableau que cette falaise de Villerville qui descend lourdement vers la mer, cette mer huileuse qui se plisse pour former la vague

et qui reçoit sur son miroir gris un terne rayon de soleil, et ce soleil voilé par les nuages, et ces nuages poussant un grain devant eux et décolorant la lumière, en sorte que les tons locaux paraissent plus aigres. Tout cela est d'une observation parfaite et d'une grande poésie. J'étouffe dans les *Bords de la Cure*. Dans *Villerville* je respire un bon air salin.

M. Français ne craint pas de se compromettre ni de compromettre son œuvre en s'y montrant. Arrange-t-il la nature? Je ne jurerais pas que non. Mais la nature qu'il choisit est de celles qui demandent un brin de toilette. Tant de distinction ne va pas sans un peu de coquetterie. La *Villa italienne* est un paysage princier, égayé d'un concert. Les arbres se penchent pour mieux écouter, et tout chante à l'unisson, le ciel limpide, les lointains clairs et doux, les pins sveltes, les figures pleines d'élégance. Une impression plus franche ajoute à la poésie du *Bois sacré*. C'est le printemps, la jeunesse, la fraîcheur; des arbres frêles dont la verdure n'a pas mûri, des feuillages tendres, et ces mille fleurs qui éclosent dans le premier rayon du soleil printanier. M. Français comprend le prix de la fleur, de la feuille, il se plaît à les dessiner avec une conscience amoureuse du vrai. Il sait aussi la valeur des figures, et, pour animer son humide vallon, il n'a pas craint d'emprunter à la nature antique le dernier satyre et la dernière nymphe. Pour moi, j'admets volontiers ces emprunts, mais j'en veux à M. Français d'avoir gâté son beau paysage en y ajoutant après coup, tout au fond, un petit ravin violet qui regarde pardessus les arbres. Sur quel tabouret d'atelier s'est-il donc juché? Car le point de vue du tableau, qui est bas, empêcherait de voir sa tête indiscrète. O nature italienne, ce sont là de tes tours!

Mais non. Mieux vaut encore accuser M. Français que de médire de cette belle nature italienne, aujourd'hui attaquée et presque mise à l'index. De quel droit? A quel titre? C'est ce que ma raison se demande en vain, quand je vois l'Orient jouir d'entières franchises. Eh quoi! il sera permis à un artiste d'aller en Algérie, en Égypte, en Turquie, faire provision d'impressions nouvelles, très-différentes de celles des bords de la Seine, et, si la limpidité de l'air, en lui montrant les contours des objets plus nettement accusés, le force à dessiner de plus près, si les proportions massives des montagnes et des monuments l'obligent à tenir compte de la ligne comme d'un élément essentiel du paysage, personne ne criera au scandale; tandis qu'un autre qui se sera contenté d'aller jusqu'à Rome, et qui, sous l'influence, on pourrait dire sous la pression de la nature italienne, aura été contraint de faire prédominer dans le paysage la ligne et le dessin, celui-là se verra repoussé, exclu du cénacle des paysagistes modernes et ses œuvres reléguées parmi les vieilles



lunes! Quelques degrés de latitude modifieront à son égard les règles de la justice! Plaisante géographie de l'art! Pour moi, si j'ai retiré quelque fruit de nombreux et lointains voyages, c'est celui de reconnaître à toute nature sa beauté objective, mais une beauté inégale, différente d'aspect et différente de valeur. Il m'est impossible d'admettre que la Seine coule comme le Tibre et le Nil, et, malgré mon admiration pour Bougival, je ne saurais mettre ce charmant pays sur la même ligne que la magnifique plaine des Nasons peinte par M. Lanoüe. A-t-il inventé, arrangé, composé? Non, M. Lanoüe s'est placé près de l'Aqua-Acetosa, et, comme M. Daubigny à Villerville, il a reproduit tout simplement ce qu'il avait sous les yeux : ce tournant du Tibre large et majestueux, ces terrains à grandes coupures, cette plaine brûlée, ces coteaux qui se terminent à pic, et tout au fond ces montagnes de la Sabine, bleues de soleil, ce ciel profond, lumineux, transparent, est-ce un paysage historique? Non, c'est un coin de nature littéralement reproduit. Seulement, comme cette nature a plus de grandeur et de force, le sentiment de l'artiste est aussi plus robuste et plus grand, et son œuvre en reçoit un caractère plus élevé. M. Lanoüe a souvent la main lourde. Il s'est retenu cette fois, et, sans perdre la fermeté, il a donné à son exécution plus de fluidité et de finesse. Un dessin très-serré, un choix de tons riche, la chaleur, l'harmonie, et surtout l'abondance de l'air, c'est assez pour que je salue dans la *Vue du Tibre* de M. Lanoüe un des meilleurs paysages du Salon.

Il en est de la nature italienne comme de la race. On la nie, on fait de grands discours sur l'égalité des hommes, et, le jour où l'on se trouve en présence d'un homme, d'un enfant dont le nom porte plusieurs siècles de gloire, on reste confondu. La beauté de la nature italienne est une beauté de race. Il suffit qu'on nous la montre sur la toile ainsi qu'en un miroir pour faire crier à l'idéal. Rien de plus réel cependant que la *Vue de Tivoli* de M. Benouville, les *Ruines du pont de Narni* de M. de Curzon, les *Bords du Tibre* de M. Thomas, la *Terrasse de la villa Pamphili* de M. Anastasi. Le premier touriste venu reconnaîtra ces sites. Un photographe ne les reproduirait pas avec plus de fidélité. Prenons donc les paysagistes italiens pour ce qu'ils sont, non pas des rhéteurs, habiles à combiner des phrases toutes faites, mais des artistes aussi sensibles que d'autres à l'impression de la nature, des interprètes non moins personnels, des peintres d'une science au moins égale. M. Thomas est plus coloriste, M. Benouville l'est moins. M. de Curzon possède à un plus haut degré le sentiment du style, et l'exprime en plaçant près d'une ruine romaine des figures antiques. M. Anastasi s'en tient à l'éclat du ciel et voit surtout la Rome des papes; M. Achenbach associe les lignes de la

Campagna et ses populations rustiques. Tous agissent sous la double pression de la vérité objective et de leur sentiment propre, et là-bas, comme partout, les conditions climatériques de la vérité commandent à leur sentiment. Seulement, c'est dans une direction différente. Là-bas point de brouillards pour confondre les plans, encrasser le modelé et noyer la ligne. Le dessin s'impose ainsi qu'une nécessité. Et voilà pourquoi ils dessinent. Voilà pourquoi M. Didier, le dernier Grand Prix de paysage, revient de Rome avec des tendances si différentes de celles qu'il y a portées : il semble que la couleur le gêne et c'est le dessin seul qui fait la valeur de son *Troupeau de bœufs passant un gué*. M. Harpignies n'est pas suspect : il n'est pas Prix de Rome, il a donné à la nature française autant de gages que M. Anastasi. Eh bien! en touchant à la nature italienne, il devient dessinateur. Mais il n'a pas dépouillé le vieil homme, car il peint une vue de Rome prise des bords de la Seine, comme si la silhouette de Saint-Pierre et du Monte-Mario pouvait s'accommoder d'un ciel gris. Il n'a pas non plus revêtu l'homme nouveau, car, pour éviter le reproche d'éfaufiler ses arbres en toiles d'araignées, il cherche à dessiner le feuillage par masses et n'arrive qu'à superposer des tampons qui suppriment l'air.

D'autres, pour avoir mordu une fois à ce beau fruit, ont contracté ce que notre époque n'est pas loin d'appeler la maladie du style. Noble maladie, qui peut marcher de pair avec celle de l'honneur. M. Gaspard Lacroix fait si bon marché de l'impression du ton local, qu'il n'a pas craint de peindre un *Paysage en grisaille*. C'est tout simplement un paysage de caractère. Mais il ne faudrait pas juger M. Lacroix sur cette débauche de dessinateur. Il sait être coloriste à ses heures, et l'on trouve dans son *Paysage* en couleur, avec le même goût du grand, le sentiment de la ligne sans la ligne sèche, l'esprit des masses sans leur pesanteur, et une exécution de bravoure. M. Bellel, plus personnel encore, promène à travers le monde une nature bien à lui. Va-t-il dans le Dauphiné; ses terrains s'y transportent et ses arbres aussi. Pousse-t-il jusqu'en Orient; son paysage l'y attend déjà, tout prêt à encadrer quelque scène biblique, telle que *Joseph emmené en captivité*. N'est-il pas évident que pour ressembler à ce point à l'Italie poussinesque, le Dauphiné et l'Orient y ont mis de la complaisance? Parmi les nouvelles recrues du paysage de style, signalons M. Bellet du Poisat, un coloriste qui cherche encore la note juste de son tempérament. Ses deux *Paysages de Provence*, l'un en tableau, l'autre au fusain, le montrent animé devant la nature d'intentions tout autres que dans l'atelier. La *Sérénade* n'a été pour lui que l'occasion d'échantillonner des tons fins et brillants, sans souci de la



ligne, et sans racheter par la largeur de l'effet la sécheresse de l'exécution. Au contraire, le *Paysage* peint est peint grassement, et le *Paysage* dessiné cherche le caractère par l'ampleur des lignes et le balancement des masses.

Mais il s'agit bien de lignes, de masses, de style. Entendez-vous l'impression qui rugit aux portes, et le réalisme qui fait chorus? Place à M. Nazon, à M. Chintreuil, à M. Bavoux. Ce sont les plus tapageurs. Représentez-vous le paysage comme une corde dont M. Bellel tiendrait un bout. A l'extrémité opposée, vous trouveriez M. Chintreuil. Jadis le programme des Prix de Rome imposait aux paysagistes de l'école le sujet d'*Hercule chassant le sanglier d'Érymanthe*, ou tel autre analogue. M. Chintreuil se donne pour thème : « Un pré; le soleil chasse le brouillard. » O triomphe de l'impression! Qu'avons-nous à faire des procédés d'autrefois? Un pré, un soleil, un brouillard, est-ce que cela se dessine? Et les *Ruines au soleil couchant*, qui seraient mieux nommées l'invasion du soir par le crépuscule, y faut-il tant de malices? Le pis est que M. Chintreuil réussit à nous intéresser à ces drames. Son pré ruisselle d'humidité, sa vallée étouffe dans l'ombre. Mais à travers les brouillards de ce nouveau Wagner, je vois poindre le paysage de l'avenir. Désormais l'art change d'idéal. Faire un noir, faire un blanc, c'est le sublime de la grande peinture. De même, le paysage de l'avenir arrivera à nous donner, au lieu du *Passage de la mer Rouge*, le « passage de l'aurore au jour, » et à la place de la *Destruction de Sodome*, « la destruction des localités envahies par les valeurs. » Vive la technique, pour me servir d'un mot grec ou allemand, qui, grâce à Dieu, n'a jamais été français!

Les artistes trouveraient sans doute un grand intérêt à de telles études; les marchands de couleurs aussi, je n'en doute pas. Mais le public? Si les artistes peignent pour eux seuls, qu'ils lavent leur linge sale en famille, rien de mieux. S'ils sont, comme nous tous, serviteurs du public, qu'ils respectent le juge souverain pour lequel ils travaillent. Le public n'a rien à voir à nos tâtonnements, à nos études, à nos misères. De nous, écrivains, il attend de bons livres ou des critiques raisonnées. A vous, artistes, il demande de belles œuvres; ne lui servez pas des ébauches, mais des tableaux qui vaillent autant par l'idée que par l'exécution. Les paysages de M. Nazon ont peut-être étonné bien des artistes. Pour le public, dans ce procédé nouveau, en quête d'un brevet, il n'a pu voir qu'une mauvaise exécution qui gâte, étouffe, éteint les qualités les plus précieuses. Avoir composé un paysage tel que les *Bords du Tarn*, s'être pénétré de la beauté de ces lignes fuyantes, avoir senti le charme de ces coteaux vaporeux, de cette diffusion de la lumière au ciel et sur les

eaux, de cette atmosphère veloutée, et, quand le tableau est fait, quand il n'y a plus qu'à le jeter sur la toile, s'interposer entre son œuvre et soi, de son pinceau faire un goupillon et de sa couleur une chapelure afin de produire, à force de travail, je ne sais quel maquillage éraillé, c'est plus qu'une erreur, c'est une faute. Dans *Novembre*, la même facture laborieuse s'applique plus maladroitement encore à une impression instantanée. Poussée à une telle rigueur, la justesse du ton est déjà une cruauté : *summum jus, summa injuria.* Les vibrations accumulées en font un supplice. Égratignez vos lumières tant qu'il vous plaira, mais qu'au moins vos ombres nous reposent. Et voilà deux belles pages, éclatantes de vérité, pleines de saveur, imprégnées de lumière, qui manquent presque complétement leur effet. Avec des moyens plus simples, M. Nazon arriverait à un tout autre résultat, car la beauté de ses paysages a pour cause, non pas l'exécution, mais le sentiment. Ce sentiment dominera toujours sa main. Dès lors, pourquoi l'astreindre à un aussi triste esclavage?

Autre excentrique : M. Bavoux. Ici, il ne s'agit plus de peinture. La nature elle-même vient se poser sur la toile. Pourquoi? On n'en sait trop rien. Ce n'est plus la beauté, ce n'est plus le style, ce n'est plus le charme poétique, ni même l'impression, c'est la chose, *res :* des rochers qui sont des rochers, des herbes qui sont des herbes, une eau plus que transparente, un vrai miroir. Impossible de pousser plus loin l'illusion. Après cela, me direz-vous, les *Entre-roches sur le Doubs*, les *Rochers sur le Doubs* élèvent-ils la pensée, remuent-ils le cœur, font-ils rêver, bercent-ils le regard par l'harmonie des lignes ou des couleurs? Ma foi, non. Mais cette puissance de réalité que nous demandons au stéréoscope, M. Bavoux nous la donne avec une crânerie de touche incomparable. Les audaces de M. Blin ne sont rien à côté. Et cependant le *Souvenir de Frehel* pousse encore à l'extrême la sécheresse du dessin et l'opposition des tons. Mais la profondeur du ciel, la franchise de l'impression, la grandeur de l'aspect sauvent ce beau paysage maritime.

Reposons-nous de ces violences avec des paysagistes moins agités. Le *Paradis des Oies* de M. Hanoteau ne fait pas tapage. En est-il moins un paradis tapissé de la plus riche verdure? M. Bernier, — retenez ce nom encore vierge de récompenses, — nous promène à marée basse sur la grève de Guisseny, ou à l'embouchure de l'Élorn. Ces deux pages sincères perdent-elles de leur force à se présenter simplement? Sans doute l'excès de distinction est un défaut, témoin M. Castan qui étale avec trop de complaisance sa belle palette genevoise. Mais M. Achard, ce peintre

robuste et sobre des beautés du Dauphiné, ne laisse-t-il pas deviner, sous son exécution tempérée et aimable, le sentiment le plus juste? J'en nommerais bien d'autres, si je ne craignais que l'on m'accuse de dresser une liste de noms sans preuves à l'appui. Et cependant comment passer sans s'arrêter devant l'*Ouragan* de M. Breton, les *Vues aux environs de Gand* de M. César de Cock, et les *Pins maritimes* de M. Lansyer, le refusé de l'an dernier, le bienvenu parmi les admis de cette année? Encore un souvenir pour la petite école lyonnaise, dont les rangs se grossissent tous les jours, sous la bannière de MM. Allemand, Appian et Chevallier.



MENTON, PAR M. GUILLON.

C'est aussi un plaisir tranquille de suivre les peintres voyageurs qui se contentent de prendre au vol une note d'après nature. Plus la note est concise, plus le tableau a de saveur. Ainsi M. Mouchot et sa *Vue de Menton*, M. Jongkind et son *Souvenir de Rotterdam*. M. Mouchot est un des paysagistes qui voient le mieux les demi-teintes dans les pays méridionaux où le soleil semble les dévorer. Quant à M. Jongkind, on sait avec quelle puissance il détache sur des ciels lumineux des silhouettes vibrantes : il a donné son secret à madame Fesler, qui s'en sert déjà en

habile homme. Chez M. Balfourier, la note dégénère en commentaire. Mais voyez M. Courdouan : voilà bien l'observation juste du touriste, avec l'esprit d'un aimable causeur. La *Vallée de Broussan* que dominent les ruines d'Évenos, les *Environs de Nersi*, c'est-à-dire un coin béni du golfe de Gênes, charmants portraits d'une nature trop belle pour que l'artiste s'amuse à lui prêter du sien. Voyez aussi M. Girardon, plus brillant, moins riche en détails, mais peintre non moins fidèle des sites pittoresques de la Provence, et M. Guillon qui n'a écrit que deux lignes et nous en a prêté une, la *Récolte des olives à Menton*. Je serais tenté de reprocher à M. Jeanron la trop grande importance donnée à son *Pharo*, si je ne reconnaissais là une surprise de l'impression méridionale. Transporté depuis peu sous le ciel de Provence, M. Jeanron voit les blancs trop blancs, mais il aperçoit aussi, à travers l'éclat de la lumière, des finesses qui échappent aux artistes indigènes. Son influence ne peut qu'être utile à la petite école marseillaise, un peu dévoyée sur les pas de M. Guigou. Nous retrouvons dans ce groupe M. Aiguier, toujours préoccupé de saisir l'insaisissable, c'est-à-dire l'infini lumineux de la mer et du ciel, et trop prompt à sacrifier le modelé des arbres, des terrains, des fabriques, et M. Ponson, un vrai marin tout près de devenir un robuste coloriste.

C'est surtout l'Orient qui est devenu la patrie des artistes voyageurs. Tout ce que la nature italienne a perdu, la nature orientale l'a regagné. Depuis Alger jusqu'à Constantinople, l'art a pris possession de ces rivages, de ces campagnes, de ces fleuves, de ces villes, de ces déserts qu'illumine un soleil sans nuages. Quelques-uns même ont porté plus avant leur désir de voir du nouveau. Mais on voit trop vite et l'on revient de trop loin : c'est le danger. M. Pasini a vu la Perse. Il a certainement tout dessiné le long de la route de Téhéran à Tebriz : il a pris un croquis exact des montagnes de Chiraz et de bien d'autres encore. Seulement, il n'a pu peindre, ou plutôt, entraîné par les nécessités du voyage, il a dû se borner à des aquarelles rapides. Aussi qu'arrive-t-il? Le jour où il transforme ses dessins en tableaux, il ne sait trop de quelle couleur les revêtir, et il les habille de tons d'emprunt. Il lui faut des verts pour le *Pâturage*, il lui faut des bleus pour le *Transport d'artillerie dans les montagnes de Chiraz* : verts et bleus lui viennent on ne sait d'où. Ces deux tableaux représentent des sites superbes. Mais la vérité de la nature en est absente, parce que le temps a usé l'impression. M. Laurens aussi se trouve condamné à refaire, avec des croquis pleins de finesse, toujours le même tableau. La vue de Téhéran, les montagnes qui dominent la ville, la route de Casbinn, le petit Khan en ruine au bord du chemin, les chameaux, les costumes, il possède tous ces détails dans ses cartons; il

en a fait d'après nature de charmantes aquarelles, des dessins précieux. Mais la plaine qui s'étend de la route à la ville, il a oublié de s'en occuper, et il la remplit d'une ombre bleue qui sent l'atelier plus que la nature. En sorte qu'une vue, dessinée avec fidélité, peinte avec soin, coloriée avec distinction, devient un paysage où manquent trop la vérité, l'accent, tout ce que donne l'impression savourée à loisir. Heureusement, les *Laveuses de Tauves* montrent que M. Laurens est un tout autre homme quand il a la nature sous la main. Bien que l'Égypte se prête mieux à l'étude, M. Berchère, qui ne peint que l'Égypte, ne me paraît pas tout à fait à l'abri du même reproche. Jadis il nous donnait ses impressions toutes fraîches. Maintenant, il s'inspire de ses souvenirs. Dans *Après le Simoun*, la composition des lignes est grandiose; dans le *Crépuscule*, le contraste du troupeau et des sphinx produit un effet saisissant. Mais ces sphinx ont un faux air de sphinx d'Opéra. Ces lignes s'arrangent trop bien. La couleur a des finesses trop savantes, et l'exécution se complaît jusqu'à devenir mielleuse et beurrée. Poésie, soit, mais poésie de commande. Si M. Berchère veut égaler Marilhat, il faut qu'à l'exemple de Marilhat il ne se lasse pas d'aller consulter son modèle. Ou bien l'on retombe, comme M. Ziem, dans la répétition de la même note. Je veux bien croire qu'elle est juste, mais M. Ziem nous l'a chantée si souvent! *Stamboul*, *Constantinople*, cela se ressemble. Palette, que me veux-tu? Plus piquante et plus fine, la *Vue de Venise* me plaît davantage, quoique M. Ziem triche encore avec la vérité, en baignant dans la mer les deux colonnes de la Piazzetta.

Si vous voulez connaître Constantinople, adressez-vous à M. Brest. Il y a séjourné plusieurs années. Il a traversé le Bosphore, comme nous traversons la Seine, et chevauché en Asie Mineure, comme nous à Montmorency. Et cependant, quand il a peint les *Bords du Bosphore à Beïcos*, soyez sûr qu'il eût fait les eaux moins épaisses, s'il avait pu revoir la nature un instant. Le *Caravansérail à Trébizonde* ne vous paraît-il pas manquer d'accord? le dessous des toits trop reflété, le sol trop neutre, l'arbre trop vert, ici une lumière écrasante, là une lumière diffuse : j'ai peur que M. Brest ait cousu ensemble deux études peintes à des heures différentes. Il y a néanmoins un grand charme dans les tableaux de M. Brest. Il cherche la qualité du ton, il mêle d'une façon amusante la foule aux costumes bariolés; il se promène avec aisance dans ce pays devenu le sien. M. François Lauret, qui habite l'Algérie, n'a pas encore la même désinvolture, mais du moins sa *Caravane* nous donne l'impression juste de la vérité locale. La petite toile de M. Louvrier de Lajolais, une *Soirée à l'oasis d'Ourgla*, ne prétend pas à un autre mérite. M. Boze voudrait

davantage. Ses vues d'Oran révèlent surtout un coloriste en quête de soleil. Mais peut-être voit-il ce soleil d'un peu loin ; car ses figures du *Village de Sidi-Bou-Médine* ont l'air d'errer à travers des rues sans issue.

Ainsi, dans l'enthousiasme dont l'Orient est l'objet, j'ai peur de voir apparaître déjà l'abus qui nous a gâté l'Italie. Souvenez-vous du reproche de Diderot à Joseph Vernet devenu vieux : « Jadis il copiait la nature, aujourd'hui il copie sa chambre. » Nos orientalistes en viennent trop tôt à copier leur atelier. Renouveler l'impression par l'étude directe de la nature, c'est la loi de la peinture de paysage, qu'il s'agisse de la France, de l'Italie ou de l'Orient, mais surtout lorsqu'il s'agit de l'Orient; car cette nature exceptionnelle ne s'assimile pas par des souvenirs ou des à peu près. L'assimilation deviendra plus facile, si l'on admet la figure humaine comme élément principal. C'est qu'alors la question change de face. La vérité locale cède le pas à la vérité morale. Je ne crois pas que le siroco, le simoun ou le khamsin arrivent jamais à produire un tourbillon noir, tel que celui du *Coup de vent dans les plaines de l'Alfa*, peint par M. Fromentin. Mais, rouge ou noir, jaune ou gris, les chevaux en ressentiraient la même terreur, les hommes les mêmes angoisses. Le *Coup de vent* de M. Fromentin devient vrai de la même vérité que l'*Orage dans les Abruzzes* de M. Palizzi, et, comme les chevaux portent bien leur race, comme les Arabes sont Arabes par la physionomie autant que par le costume, le tableau de M. Fromentin, malgré la vérité contestable de la couleur, n'en demeure pas moins le tableau le plus oriental du salon. M. Eugène Giraud, qui représente une scène tout autrement caractéristique, la *Procession de la Circoncision*, a eu beau frotter sa toile de jaune et de rouge, accumuler les costumes et les figures exotiques ; il n'a fait, au lieu d'une peinture orientale, qu'une peinture de chevalet. Au contraire, il semble que les deux scènes algériennes de M. Magy aient été peintes sur place, tant on y sent l'impression du vrai, le sentiment du caractère local. En même temps, des mouvements rhythmiques du *Berger de Ben-Acknoun* et des *Moissonneurs de l'Atlas*, il se dégage une poésie personnelle qui ajoute un charme à la vérité. Je reprocherai seulement à M. Magy une exécution insuffisante, parce qu'elle est inégale. Juste et serrée dans les terrains, elle devient ailleurs lâche et pâteuse. La couleur aussi, après avoir varié jusqu'à la richesse les tons des verdures et des chairs, n'a pour l'azur du ciel qu'une teinte plate, et pour les vêtements que des plaques de blanc d'égale valeur. Les *Ruines romaines en Kabylie*, de M. Washington, attestent un grand progrès : il a remplacé par une coloration chaude et étoffée ses fadeurs d'autrefois. Toutefois

M. Washington, comme M. Magy, se contente d'un à peu près d'exécution. Je ne les accuse pas de négligence, mais de complaisance. C'est parce qu'on se croit au-dessus de ces misères, qu'on ne veut pas s'astreindre à plus de soin, et le vrai remède au mal, ce n'est pas le travail, c'est l'humilité. L'exemple de M. Belly suffit pour démontrer que l'Orient s'accommode très-bien des qualités de dessin les plus sérieuses. Sa *Fantasia* pêche par un défaut capital, puisque la figure principale, la danseuse, y joue un rôle insignifiant. Mais l'Arnaute qui domine la scène, le Nubien vu de dos, les femmes accroupies, le joueur de tarabouk, sont d'excellentes figures, dessinées avec beaucoup d'élégance et de goût. Les *Fellahs halant une dahbiek*, c'est-à-dire une barque, forment un groupe savamment combiné, malgré la difficulté que présentait le pêle-mêle de lignes divergentes. Pourquoi faut-il que la couleur briquetée des chairs gâte cette composition caractéristique ? M. Belly laisse trop refroidir chez lui l'impression du soleil oriental que M. Magy conserve dans toute sa violence. Quoi qu'il en soit, les mœurs de l'Algérie et de l'Égypte n'ont pas de plus fidèles interprètes. Tous deux, comme M. Fromentin, qui demeure le maître, ils ont su soulever le voile de la vérité pour pénétrer la poésie invisible, et lire dans l'âme du mystérieux Orient.

VIII.

Les animaux concourent avec la figure humaine à composer le mobilier du paysage. C'est là leur vraie fonction. Si vous les détachez de la nature, si, à l'exemple des Hollandais d'autrefois, des Anglais et des Belges d'aujourd'hui, vous en faites l'objet d'un art, j'allais dire d'un culte spécial, le goût français ne vous suit qu'à regret sur ce terrain nouveau. Notre bon sens répugne à voir l'animal, même en peinture, aussi bien traité que la créature humaine. Dans le bœuf, dans le chien, dans le cheval, nous apercevons toujours la bête ; et nous ne voulons séparer la bête, ni des champs où elle vit, ni de l'homme qui la fait vivre. C'est ce qu'avait très bien-compris un artiste maintenant désarmé, ce fut l'originalité de Troyon de rester paysagiste dans la peinture des animaux, de ne jamais écraser la Création sous la bête, et de garder une liberté d'exécution qui ne lui permettait pas de s'asservir à l'imitation littérale du poil et de la plume. Aussi avait-il conquis toutes les sympathies du

public qui regrette en lui un maître vraiment français. Avec une habileté de spécialiste supérieure, Mlle Rosa Bonheur n'a pu atteindre la même popularité. Au surplus, ni l'un ni l'autre de ces maîtres n'a fait école en France. M. Auguste Bonheur est seul à soutenir et à partager le fardeau de la gloire fraternelle. L'atelier de Troyon a produit plus de paysagistes que d'animaliers. L'un de ses meilleurs élèves, M. Van Marcke, s'éloigne de plus en plus de l'exemple du maître pour tomber dans une peinture de convention qui le mène droit à la peinture d'éventails. C'est parmi les artistes étrangers qu'il faut chercher les tableaux d'animaux les plus remarquables du Salon.

En tête se placent M. Schreyer, avec ses *Chevaux de Cosaques*, et M. Palizzi, avec son *Troupeau chassé par l'orage*. L'un et l'autre restent fidèles à la bonne tradition. Le paysage entre pour moitié dans la composition de leur œuvre. Sans la tourmente de neige, les *Chevaux* de M. Schreyer n'ont plus leur raison d'être, car ils ne se recommandent ni par la minutie du modelé, ni par la perfection d'imitation des robes. Sans l'orage, le *Troupeau* de M. Palizzi n'offrirait plus qu'un intérêt médiocre. Tous deux ils ont voulu peindre un drame dans lequel le premier rôle appartient aux bêtes. Ce qui anime ce drame, c'est l'expression d'une passion bestiale, s'il en fut, la terreur. Pendant que les maîtres se chauffent dans la cabane bien close, les chevaux ahuris, effrayés, transis de froid, se pressent à la porte, l'oreille tendue, le poil hérissé, les naseaux fumants, et la tourmente leur jette en passant des rafales de neige. Malgré la dimension un peu trop vaste de la toile, les *Chevaux* de M. Schreyer composent un drame bien senti, d'un effet large et simple. Ce qui m'y frappe surtout, c'est le sérieux de l'artiste. Il n'a peint que pour la vérité. M. Palizzi a songé à l'agrément. Quoique le ciel roule des nuages chargés de pluie, — et d'encre, — l'effet général est plutôt brillant que sombre. Le soleil a trouvé une petite percée par laquelle il survient pour nous montrer avec quel talent souple et facile M. Palizzi dessine les animaux et combien il possède le sentiment du paysage. Ce sentiment éclate encore mieux dans les *Hautes Futaies*, un coin de forêt de la plus appétissante verdure, où se repose un troupeau.

M. Brendel est Prussien, M. Van Thoren est Autrichien, M. Verwée est Belge. Ne vous étonnez pas de leur prédilection pour la race ovine ou bovine. M. Brendel, nous le connaissons tous, et sa *Rentrée à la Ferme* ne nous apprend rien de nouveau : c'est la même intelligence de la race, la même variété des types, la même couleur reposée, la même exécution simple et forte. M. Van Thoren a trop multiplié les bœufs dans ses *Prairies de Hongrie*. On ne voit que cornes menaçantes, robes blanches,

attitudes identiques. Avec un *Attelage flamand* de quatre bœufs, M. Verwée nous intéresse davantage, parce que l'étude exacte du modelé donne à ses bêtes une valeur de vie remarquable. Cependant l'exécution relativement large du reste du tableau diminue cette valeur en effaçant le modelé et poussant la précision du côté de la sécheresse. M. Simon n'est pas étranger, mais il est exotique. Il poursuit avec une ténacité louable un problème spécial, l'harmonie du paysage méridional et des maigres animaux particuliers à la Provence. Quelque conscience qu'il apporte à l'étude de ses moutons et de ses veaux, s'il mérite de nous arrêter, c'est surtout par ses qualités de paysagiste : l'air, le soleil, une couleur claire et fine.



ABREUVOIR, PAR M. EUGÈNE LAMBERT.

On connaît aussi M. Jadin, ce portraitiste juré de la race canine, dessinateur nerveux, peintre coloré. Son exemple vient à l'appui de ce que nous disions tout à l'heure. Si haut que le place son talent très-goûté des amateurs, et plus encore des amateurs de chiens que des amateurs de peinture, il n'a jamais pu enthousiasmer le public français, qui veut que l'art lui donne à penser et à aimer. Le *moi* est haïssable chez l'homme. Que sera-ce chez le chien ? Et que font les chiens de M. Jadin sinon de poser devant la foule ébahie l'entité de leur *moi*, avec l'aplomb de lauréats d'Académie ? J'aime mieux M. Eugène Lambert, avec son *Abreu-*

voir, sur le bord duquel le caquetage des oies arrête un pauvre ânon, et deux chèvres intimidées. Avec sa *Chasse à courre*, il ne s'agit pas d'une meute, mais d'une couvée de canetons à la poursuite d'un papillon et d'une sauterelle. Ils s'amusent et ils m'amusent.

J'aime mieux encore M. Philippe Rousseau, un coloriste, un maître en sa manière. Chardin signerait peut-être sa *Nature morte*. M. Isabey signerait volontiers son *Marché d'autrefois*, une restauration du passé qui ne sent ni le pédant, ni l'architecte. Moins brillant, encore embarrassé des langes de la sincérité, M. Vollon débute par d'excellentes compositions. Le difficile en ce genre, où les accessoires deviennent le principal, est de conserver l'harmonie entre les divers éléments du tableau. Dans l'*Intérieur de cuisine*, la fermeté d'exécution des pots et des légumes nuit à la cuisinière, devenue trop lourde, et aux murs, devenus trop légers. Dans *Art et Gourmandise*, le petit singe paraît manquer de corps à côté des instruments de musique grassement colorés. M. Monginot connaît bien cet écueil, et nul ne l'évite mieux que lui. Ses fruits sont appétissants, et son *Pierrot pris sur le fait* vit de la vie de la figure humaine. Mais M. Monginot n'est plus un débutant. On le voit bien. Il connaît trop sa palette, et l'heureuse sincérité du premier âge a fait place chez lui à la fantaisie facile de l'homme à succès.

Il faut être M. Blaise Desgoffe pour conserver quand même, en dépit de la gloire la plus légitime, le respect absolu de la vérité. Aux bijoux, dont il pénètre si curieusement la vie intime, M. Desgoffe, cette année, a mêlé des *Fruits*. Il a bien fait. Je ne suis pas de ceux qui prétendent emprisonner l'artiste dans une spécialité étroite. Seulement M. Desgoffe n'a pu arriver du premier coup à la perfection du genre où il s'essaye. Si colorés que soient ses raisins, si transparentes que soient ses groseilles, il leur a donné la vie du trompe-l'œil plutôt que la vie végétale. C'est un progrès qu'il lui reste à accomplir pour devenir l'égal des maîtres hollandais. Mais qu'il y prenne garde ! il a fait école, et les rivaux se dressent autour de lui. Voici M. de Notter, armé de la patience d'un Belge; voici M. Pipard, un réaliste robuste. A un degré inférieur, j'en aperçois d'autres encore. Dans cette multitude de peintres de tout sexe, qui éclosent et mûrissent à la faveur d'un système d'encouragements excessifs, il y a une masse flottante, sans initiative, sans valeur individuelle, toujours à l'affût d'un chef de file. Pour quelques artistes véritables que produit la peinture des fruits et des fleurs, combien de recrues engagées sous ce drapeau faute d'un autre! M. Maisiat porte en lui le feu sacré. Cela saute aux yeux. Il n'imite personne, et ses abricots savoureux ne relèvent que de la nature. M. Petit, au milieu d'un déluge de fleurs, est dans son élé-

ment. Il les étale, il les chiffonne, il les baigne d'air, de soleil ou de savantes demi-teintes. Mais M. Robie est déjà un copiste de Saint-Jean. M. Schoutteten, M. Kreyder, sont-ils bien sûrs d'être nés fleuristes? Et je ne prends que les meilleurs. Que serait-ce si nous descendions encore?... Car les fleurs suivent la progression du paysage et du genre. A l'exception du grand art, toujours plus restreint, toutes les autres branches de la peinture se développent avec une abondance qui peut donner l'illusion de la richesse ; comme si un arbre fruitier avait besoin d'être chargé de feuillage! La bonne culture ne consiste-t-elle pas, au contraire, à émonder, à diminuer même le nombre des bourgeons pour laisser aux survivants plus de puissance? Quant à la critique, en présence d'un tel débordement, son devoir le plus délicat est de distinguer dans chaque catégorie l'art spontané de l'art de commande.

IX.

L'exposition des dessins reproduit, dans un cadre plus restreint, les caractères principaux de l'exposition de peinture. La nudité même n'y fait pas défaut. M. Pollet n'a pas sur ce chapitre l'ombre d'un scrupule. Ses *Danaïdes* se montrent de face, de dos, debout, accroupies, sans le plus petit bout de voile, parées seulement de cette quasi-distinction moderne qui remplace la beauté et le caractère antique. Malgré la science du dessin et la souplesse des chairs, l'aquarelle des *Danaïdes*, loin de ressembler à un dessin de maître, a tout au plus l'aspect d'une peinture sur porcelaine.

M. Biennourry non plus ne se refuse rien. Il jongle avec les corps de femmes et d'enfants, comme un clown émérite, et pstt! il les envoie s'accrocher aux frises et aux trumeaux du salon bleu des Tuileries. L'idée de ces compositions n'a rien de bien élevé, le style n'a rien de bien beau, mais enfin, sous leurs voiles ultra-transparents, toutes les figures sont nues, et la nudité est à la mode. Les petits Amours de M. Froment y mettent un peu plus de façons. On connaît le charme de ce talent délicat. Il a exposé un camaïeu, l'*Amour captif*, une peinture sur porcelaine, et un éventail où des cupidons, transformés en ogres, dévorent à belles dents des cœurs humains.

Le grand art est représenté par M. Frölich et son poëme de *Héro et*

Léandre. Ce qui frappe dans ces compositions c'est la fertilité de l'invention, le choix ingénieux des encadrements, l'élégance un peu tudesque des formes, un sentiment très-vif de la poésie. Un peu plus de style ne gâterait rien et enlèverait à cette belle illustration le caractère d'art industriel qui cadre mal avec l'interprétation de l'antique. Le grand carton de M. Lobin, la *Toussaint*, et celui de M. Laugée tiennent à l'art religieux. D'où vient leur ressemblance? Y aurait-il pour ces sortes de travaux un *poncif* que les artistes, appelés par hasard à y participer, se passent de la main à la main? Le *poncif* est assez acceptable, et l'on y trouve une heureuse combinaison des éléments modernes, un peu de caractère, pas trop de style, quelque distinction, un bon goût de draperie, une élévation moyenne. Vous ne verrez rien de tout cela chez M. Brandon. Son aquarelle ne peut donner une idée complète des peintures dont il a décoré l'oratoire de sainte Brigitte; mais on y sent un souffle original, et surtout cette fleur exquise du sentiment que rien ne remplace.

Dans le portrait, M. Galbrun occupe toujours le premier rang parmi les pastellistes par la vigueur du ton et la solidité de l'exécution. Moins personnel, M. Gratia a plus d'aisance, de légèreté, de couleur; et sa *Jeune fille lisant* semble dater du siècle dernier. M. Tourny manie l'aquarelle en maître. Ses *Deux moines* sont une excellente étude, mais son *Portrait de madame Q...* est une œuvre de style. M. Gigoux a jeté sur le papier un nuage velouté où s'estompe la plus gracieuse tête de jeune fille. Saluons tout auprès le talent viril de madame O'Connell, auteur d'une *Étude de femme* très-vivante et très-colorée; et le talent trop féminin de madame Herbelin, qui s'évapore en agrandissant son cadre. Aussi bien ces armes légères de l'aquarelle et du dessin semblent faites pour des mains de femmes. Madame la comtesse de Nadaillac a peint à l'aquarelle, avec un sentiment remarquable de l'harmonie et une force de couleur peu commune, le *Portrait de M. Baudry*, et l'*Homme mort* de Velasquez. Madame la princesse Mathilde, tout en continuant ses études d'après les types égyptiens, poursuit aussi ses études d'après les maîtres; la copie du *Portrait de madame Lenoir*, attribué à Chardin, atteint, avec les ressources bornées du lavis, à une chaleur, à une puissance de ton vraiment étonnants. Madame la comtesse de Dampierre manie le fusain comme un paysagiste de profession. Madame la baronne Nathaniel de Rothschild rapporte de ses voyages deux vues d'un aspect agréable, l'*Entrée du port de Naples* et le *Palais de la reine Jeanne*. Pour compléter ce cercle aristocratique, nommons encore M. le marquis de Montesquiou, dont le *Moïse*, largement traité, n'a que le tort d'être un paysage composé à la manière de Decamps.



Des artistes moins titrés nous attendent dans le paysage. On sait ce que le fusain, sous des doigts habiles, peut acquérir de force, de finesse, de transparence, de velouté. M. Allongé est un maître en ce genre. Son *Étang à la lisière d'une forêt*, son *Chemin dans la Brie* respirent un bon parfum de nature, auquel la couleur n'ajouterait rien. Le *Retour des champs* et le *Souvenir des environs de Lourde*, de M. Appian valent certainement mieux que les tableaux exposés par lui cette année. Quel effet vigoureux dans le *Val d'Enfer*, de M. Courdouan ! Le vent mugit, secouant les pins ébranlés, tandis que le *Pont du Gard* nous montre une nature élégante, souriante au beau soleil du Languedoc. Quelle finesse chez M. Gaucherel, le graveur précieux que nos lecteurs connaissent, improvisé paysagiste en face de la nature ! M. André Jeanron emboîte résolûment le pas derrière ces maîtres : son *Ane* est un dessin large et franc. L'aquarelle aussi, dont les demoiselles et leurs professeurs font un instrument banal, peut devenir l'interprète des impressions les plus puissantes. Témoin le *Souvenir du Dauphiné* et le *Marécage*, de M. Harpignies, deux pages d'une poésie sévère ; les *Ruines antiques* de M. de Curzon, souvenir élégant et coloré de la campagne romaine, et les brillantes vues de Provence de M. Girardon. Témoin encore les *Paysans badois* de M. Hippolyte Bellangé, et surtout cette belle étude d'après nature de M. Otto Weber, *Sous les porches*, peinture moins vibrante que sa *Noce à Pontaven*, plus nourrie, plus chaude et non moins pleine de lumière.

Les pastels de M. Lanoüe, les dessins de M. Veyrassat, n'ont pas de points à rendre à leurs tableaux. M. Edmond Hédouin, absent des salles de peinture, n'a envoyé au salon qu'une *Feuille d'éventail*, composée, en même temps que dans le goût de Watteau, avec une verve de fantaisie charmante. Enfin, hâtons-nous de mentionner, avec les *Fleurs* de madame Girardin, éclatantes de fraîcheur, et de l'exécution la plus large, les délicates miniatures sur émail de M. Jules Jacquemart. La perfection du fini ne peut aller plus loin, et le choix exquis des tons rend on ne peut mieux le brillant émail des porcelaines orientales.

X.

Il fut un temps où la sculpture était considérée comme un art tranquille, qui exclut les mouvements violents et reconnaît pour la première

de ses lois la stabilité. Aux audacieux tentés d'animer le marbre ou le bronze, on opposait le *Faune dansant* antique, qui danse si peu et si bien, et la *Danseuse* d'Herculanum, qui ne danse pas du tout. Cette théorie compta parmi ses défenseurs non-seulement Lessing, Winckelmann et Quatremère, mais aussi Diderot, M. Guizot, et de nos jours M. Charles Blanc, qui a développé les vrais principes dans sa *Grammaire des Arts du dessin*. Aujourd'hui elle n'est plus qu'un souvenir, et la rappeler touche de près au radotage. La sculpture moderne danse haut le pied. Les meilleures statues du Salon de 1864 ne posent que sur une jambe. Voyez le *Vainqueur au combat de coqs*, de M. Falguière : il court; — le *Faune chasseur*, de M. Le Père : il saute; — le *Charmeur de serpents*, de M. Bourgeois : il valse; — le *Pompéien*, de M. Moulin : il gambade; — la *Victoire*, de M. Crauk : elle vole. — Évidemment ces artistes ne se sont pas donné le mot. Ils ont agi chacun de leur côté, sous l'impulsion d'un sentiment personnel. Il n'en est pas moins vrai qu'ils se sont rencontrés sur le même terrain, poussés par une intention commune.

Dans cette danse de Saint-Guy qui s'empare du bronze, il m'est donc permis de voir plus qu'un accident. C'est un symptôme contagieux. Sans doute chacune des œuvres que j'ai nommées se présente parée de qualités charmantes. Rien de plus gai, rien de plus jeune que le *Vainqueur* de M. Falguière. Le haut du torse me paraît cependant traité avec sécheresse : vue de profil, la poitrine offre une silhouette dure, à laquelle un peu plus de chair et un peu plus de modelé donneraient plus de souplesse. Le bras droit ne participe pas assez au mouvement général, et il y a quelque roideur dans le cou. En revanche, le bras gauche et les jambes ont bien cette beauté de formes qui est le but principal de la sculpture. Et puis, il court si légèrement! Mais ici je me sens pris d'un scrupule. Pourquoi ce mouvement rapide? Est-il donc nécessaire de courir, parce qu'on vient de remporter le prix du combat de coqs, un plaisir tranquille, assurément? — « Dans les statues antiques qui représentent une action, comme le *Gladiateur*, le *Discobole* prêt à lancer le disque, le *Jason*, etc., la pose est entièrement déterminée par le genre de l'action; elle n'offre rien d'étranger à ce but[1]. » — Ainsi, supposez un sculpteur grec chargé de représenter un vainqueur au combat de coqs : il eût supprimé la course, qui n'est qu'accessoire, et, sans diminuer la joie du vainqueur, il l'eût laissé sur ses deux jambes, élevant dans ses

1. Guizot. — *Essai sur les limites qui séparent et les liens qui unissent les Beaux-Arts*. 1816.



LE VAINQUEUR, PAR M. FALGUIÈRE.

(Sculpture médaillée.)

mains le prix du combat. De même, quand on vient de tuer un lièvre, se croit-on obligé de sauter sur un pied? Et si un gamin trouve à terre une pièce de dix sous, va-t-il nécessairement entrer en danse? J'en appelle aux touristes qui ont pu voir de près les fouilles de Pompéi. L'ouvrier qui déterrait un fragment antique, au lieu de sauter lestement, comme l'enfant de M. Moulin, ne prenait-il pas plutôt l'attitude du jeune garçon de M. Gaston Guitton, cherchant acheteur pour son *Amour de cire?* Voici donc trois statues sur cinq, dont la pose n'est pas du tout déterminée par le genre de l'action. Le *Faune chasseur* de M. Le Père n'a pas plus de raisons de danser que n'en aurait le *Chasseur* de M. Maillet. C'est dommage; car il y a dans cette statue de grandes et sérieuses qualités. Si le modèle péchait par quelque endroit, ce serait par l'excès d'étude. Il est vrai que le poids du lièvre, porté en courant, explique la tension des muscles. De face, l'ensemble présente une belle combinaison de lignes. De profil, le bâton gâte tout. Mais n'admirez-vous pas comme tous les arts se compliquent? De même que le théâtre, la sculpture a besoin d'un magasin d'accessoires. Chez M. Le Père, je vois déjà un lièvre et un bâton; chez M. Maillet, nous pouvons compter : le bâton, — le lièvre, — le carquois, — la peau, — le chien, — le tronc d'arbre. Le sujet principal, qui est l'homme, s'en trouve à peu près éclipsé. Et cependant M. Maillet, en véritable statuaire, fait de l'homme sa principale étude. Seulement il n'y porte pas un sentiment assez personnel, et, si l'antique lui présente un bon morceau de circonstance, il ne néglige pas de s'en servir. Quant à M. Moulin, il mérite qu'on lui pardonne sa bêche. Il a trouvé, non pas à Pompéi, mais en lui-même, une figure d'un goût excellent. La pose excentrique qu'il lui a donnée fait valoir l'élégance des formes, plus pleines, plus rustiques, plus fermes que celles du *Vainqueur* de M. Falguière. Le mouvement a je ne sais quoi de balancé et de rhythmique qui vous met en tête toutes sortes de douces chansons. Mais les lignes ne se composent bien ni de face, ni de profil. C'est à gauche et presque par derrière que se trouve le meilleur point de vue. Et voilà bien la condamnation du système. Aussi, malgré les éloges que nous accordons volontiers à cette œuvre originale et forte, notre observation générale subsiste tout entière, et nous croyons que l'auteur de la *Trouvaille à Pompéi* aurait gagné à respecter les conditions normales de la statuaire.

Pour le *Charmeur de serpents* de M. Bourgeois, et la *Victoire* de M. Crauk, c'est tout autre chose. Comment les psylles arabes charment-ils les serpents? Par la musique et par la danse. Le *Charmeur* a donc raison de danser. De même, si la *Victoire* a des ailes, c'est pour voler.

Elle peut donc, elle doit même se poser légèrement sur l'extrémité d'un pied. Ce mérite rationnel n'est pas le seul que l'on doive louer dans ces deux statues. Je n'hésite pas à les regarder comme les œuvres les plus sérieuses du Salon. Simplement et largement drapée d'une étoffe flottante qui laisse deviner sous ses plis un beau corps de femme, la *Victoire* couronne le drapeau français par un geste plein de noblesse. Peut-être le drapeau a-t-il quelque roideur et ne suit-il pas assez le mouvement général. L'ensemble des lignes n'accuse pas suffisamment le caractère héroïque. Mais cet ensemble est élégant et harmonieux, et tout, dans l'œuvre de M. Crauk, révèle un sentiment du beau devenu très-rare. C'est également par le sentiment de la beauté que se recommande le *Charmeur de serpents* de M. Bourgeois. Aussi savante de modelé, aussi harmonieuse de lignes que les meilleurs statues de notre temps, celle-ci a de plus la saveur d'une conception originale. On lui a reproché la maigreur des hanches et la sécheresse des membres inférieurs. Mais ce sont précisément les caractères de race du type exceptionnel choisi par M. Bourgeois. Le blâme qui voudra d'avoir cherché dans la nature arabe des exemples de nu que la nature française lui refusait. Pour moi, je suis convaincu que si la sculpture a quelque chance de se rajeunir, c'est en étudiant le nu vivant, non pas d'après un modèle d'atelier, mais là où il se présente encore à l'état de nature. C'est là seulement qu'on peut surprendre la forme en action et justifier le mouvement par la vérité de l'action. Le *Charmeur* porte sa justification en lui-même. Le *Vainqueur au combat de coqs*, le *Faune dansant*, la *Trouvaille à Pompéi* ne justifient leur mouvement que par un sentiment de joie banale, qui s'appliquera à toutes les situations possibles, excepté les situations tristes, et qui peut d'ailleurs se traduire d'une manière moins dansante. Par conséquent, le mouvement qui en résulte a sa source non dans la vérité, mais dans la fantaisie.

Fantaisie, j'ai nommé l'écueil. La sculpture peut-elle vivre de fantaisie? Évidemment non. S'il est un art étroitement astreint au respect de la vérité, c'est la sculpture. S'il est un art tout d'une pièce, qui soit grand art des pieds à la tête, c'est celui dont le marbre et le bronze forment le sublime langage. Ah! sans doute, pour descendre au niveau de nos habitudes domestiques, la sculpture se fera lampe et pendule. Mais en dehors des besoins de l'art industriel, qu'il s'agisse d'un buste, d'une statue, ou d'un bas-relief, la sculpture doit rester un grand art, grand par l'inspiration, grand par l'exécution. C'est dire combien il nous paraît étrange qu'un jury d'artistes ait décerné une médaille à la *Cigale*, de M. Cambos. L'auteur de cette fantaisie possède une certaine habileté d'exécution.

Mais pourquoi ne pas oser lui dire qu'il se trompe en transportant dans la sculpture un sujet bon à figurer en tête d'une romance? Madame Bertaux n'est pas non plus sans reproche. En cherchant l'expression dramatique aux dépens de la beauté morale, et la souffrance de la chair aux dépens de la beauté physique, elle est sortie des données de son art. Aussi, de quelque talent que témoigne le *Jeune Gaulois prisonnier des Romains*, nous ne saurions y voir une tentative à encourager. M. Bartholdi, à qui personne n'a marchandé l'éloge, quand il traduisait dans la langue du moyen âge des inspirations très-personnelles ou qu'il composait avec goût des fontaines monumentales, me pardonnera de rester froid devant son *Martyr moderne*, œuvre hardie peut-être, mais d'une exécution inégale, conçue d'ailleurs en vue de l'effet dramatique et non en vue de la beauté. Enfin, aux dernières limites de la fantaisie, M. Cordier nous attend avec sa *Jeune mulâtresse*. Si le progrès de la polychromie consiste à multiplier les matières précieuses, M. Cordier est en progrès. Peut-être vaudrait-il mieux s'en tenir à quelques marbres dont les couleurs variées n'excluent pas l'harmonie, et, au lieu de descendre aux infiniment petits de la mosaïque, procéder par larges surfaces. Dans cet art, que je suis loin de réprouver, l'abus se trouve si près de l'usage!

Il suffit de jeter les yeux sur le *Mercure* inachevé de feu M. Brian, pour comprendre à quel degré de beauté peut atteindre l'art statuaire réduit à ses éléments classiques, l'étude de la nature et l'étude de l'antique. M. Brian possédait un sentiment sculptural très-juste, sinon très-élevé, et c'est ce sentiment qui fait le principal mérite de ses œuvres. Longtemps le *Faune* du musée d'Avignon, ignoré de la plupart de nos contemporains, a été pour moi la source d'un plaisir quotidien que n'égalait certainement pas la vue de la *Cassandre* de Pradier, placée tout à côté. Dans le *Mercure* je retrouve les mêmes qualités sérieuses et sobres. On dira que l'état fruste de l'ébauche contribue à lui donner un bon aspect. Je n'en crois rien. Supposez à l'état d'ébauche telle ou telle statue d'un artiste inférieur, vous aurez une masse inerte, ce que l'on appelle en style d'atelier un sac de son. Au contraire, si une statue inachevée nous intéresse, si les formes s'y trouvent déjà assez complétement indiquées pour nous paraître belles, c'est que l'artiste vaut mieux que son œuvre. En décernant au *Mercure* la médaille d'honneur, le jury n'a peut-être pas rempli l'objet de cette récompense exceptionnelle, destinée, croyons-nous, à signaler au public, au gouvernement, et aux artistes, un maître vivant. Mais s'il s'est trompé, il ne pouvait commettre une erreur plus heureuse ni couronner des qualités qui méritent mieux d'être recommandées aux sculpteurs de notre temps.

Au surplus, ces qualités ne sont pas absolument méconnues. Plus d'un jeune artiste sait passer à côté de la nature pittoresque et s'inspirer de la nature sculpturale. Ainsi a fait M. Protheau. Mais pourquoi baptiser son groupe de ce titre de pacotille : *l'Innocence et l'Amour?* N'est-ce donc rien d'avoir su regarder d'un œil de statuaire une jeune mère ou



MERCURE, PAR M. BRIAN.

(Grande médaille d'honneur.)

une nourrice des Tuileries, et d'avoir tiré de la réalité banale une œuvre d'art distinguée? M. Protheau refera sa statue en marbre, et, supprimant les ailerons de l'Amour, il nous la donnera pour ce qu'elle est, une image aimable et gracieuse de la maternité. M. Gaston Guitton a aussi un vrai tempérament de sculpteur, bien qu'il manque d'idéal. On voit trop qu'il se restreint à tirer d'un modèle donné tout ce qu'il peut fournir, sans

rien emprunter à côté. C'est pourquoi son *Amour de cire,* élégant en certaines parties, respire je ne sais quelle gaucherie réaliste peu compatible avec la poésie d'Anacréon.

La tendance à la fantaisie, heureusement balancée par des talents sérieux, n'est pas la seule que l'on puisse signaler comme un caractère général de la sculpture moderne. J'en aperçois une autre non moins évidente et non moins dangereuse. Au lieu d'accepter la forme humaine à l'heure de son épanouissement complet, à l'âge où elle présente d'une manière fixe le spectacle de la beauté virile, c'est-à-dire de vingt à quarante ans, je vois un trop grand nombre de sculpteurs préférer une heure plus fugitive, une nature moins arrêtée, une beauté moins parfaite. Le *Vainqueur* de M. Falguière est un adolescent, le *Pompéien* de M. Moulin est un adolescent. Adolescent encore, avec quelques années de moins, le *Saint Jean* de M. Dubois. Adolescente, la *Jeune fille à la coquille* de M. Carpeaux. Adolescent, le *Jeune Napolitain* de M. Sopers. C'est tout un pensionnat. Où chercher la cause de cette prédilection, sinon dans la tendance générale qui pousse l'art français tout entier à tenir moins de compte de la beauté que du charme? Ces natures jeunes, ces formes délicates ont le charme. Et M. Carpeaux refait à satiété son *Enfant au coquillage.* Et M. Sopers recommence le *Jeune pêcheur* de Rude : péché d'habitude chez ce dernier, car son *Faune,* qui se débat les doigts pris entre les valves d'une coquille n'est qu'une contrefaçon du Milon de Puget, et M. Sopers est Belge. Assez de charme, dirons-nous à ces sculpteurs enfantins, assez de cet art qui amollit, assez de ces fleurs dont le parfum fatigue. Mordez au fruit, attaquez-vous à la beauté, et soyez hommes.

Il y a des besoins plus vivants qui appellent la main du statuaire. L'art monumental ne saurait se passer de cet auxiliaire puissant. Il faut des statues pour nos édifices civils et religieux, pour nos places, pour nos sépultures. Mais, tandis que chez les peuples vraiment artistes, ces sortes de travaux, confiés aux mains les plus habiles, devenaient, grâce à la perfection de l'exécution, de véritables monuments de gloire, l'exemple récent de la gare du Nord a montré combien l'art monumental se contente de peu en France au XIXe siècle. Le Salon à son tour vient prouver que nos meilleurs artistes, dès qu'ils touchent à un sujet de même ordre, perdent toute leur verve, et sentent leur talent paralysé. Certes, le *Président Favre* et le *Chirurgien La Peyronie* sont deux statues dignes d'estime. Sont-elles deux œuvres d'art empreintes d'un irrécusable caractère de beauté? En présence de l'une ou de l'autre, parler d'inspiration, d'idée, de style, de valeur morale, c'est évidemment perdre son temps. Et que

dire du *Las Cases* de M. Bonnassieux? Quelle idée de représenter debout un homme qui a passé sa vie assis dans un fauteuil, successivement



SAINT JEAN, PAR M. DUBOIS.

chambellan, maître des requêtes, conseiller d'État, écrivain, député! Il faut plaindre M. Bonnassieux et reconnaître qu'il a fait de son mieux pour racheter par la composition claire et simple des bas-reliefs l'insi-

gnifiance du personnage principal. Les quatre statues destinées au monument de la famille Napoléon à Ajaccio ne dépassent pas non plus ce degré où le talent le plus habile s'arrête, à court d'idées et à bout de pratique. En vérité l'on se sent près d'absoudre M. Clésinger, non pas pour son *César*, non pas pour ses *Taureaux*, non pas pour son *François Ier*, mais pour son *Napoléon à cheval*. A défaut de véritable grandeur, la masse de cette statue et le pittoresque de l'exécution lui donnent une valeur vivante dont restent bien loin les autres statues officielles.

La Religion, comme l'État, réclame pour ses édifices le concours de l'art statuaire. N'oublions pas le vœu suprême d'un grand artiste, mort avant l'heure. « — Je veux faire de la sculpture religieuse, ainsi s'exprimait Simart quelques jours avant l'accident qui terminait sa vie ; un disciple du grand art grec peut faire dire énergiquement au marbre des convictions chrétiennes. » — Mais cette âme vraiment religieuse, que Simart eût portée dans l'accomplissement d'un tel projet, combien peu d'artistes la possèdent aujourd'hui ! Une œuvre d'art chrétien n'est plus l'expansion spontanée d'une âme pieuse. Il faut qu'une commande venue de haut l'impose, et force en quelque sorte la main à l'artiste que son goût personnel entraîne d'un autre côté. A défaut d'un sentiment de foi profond la *Madeleine* de M. Leharivel-Durocher se recommande par une expression calme et douce, une grâce sérieuse qui lui donnent un caractère personnel. Dans la *Foi*, de M. Franceschi, statue couchée dont des lignes souples dessinent le mouvement, on sent trop le ressouvenir des maîtres de la renaissance italienne. La draperie ne me paraît pas exempte de maniérisme. Et puis quelle idée de placer sous son bras, comme support, d'énormes bouquins figurant les Évangiles ! L'Évangile est un livre de poche, et la foi chrétienne se passe de bibliothèque. Si M. Franceschi refait sa statue en bronze ou en marbre, il devra changer ce malencontreux support qui n'a rien de monumental. M. Chatrousse a mieux réussi à exprimer le sentiment extatique de la foi. Mais sa *Madeleine au désert* n'a rien d'une pénitente, ou, si le régime du désert produit ces belles carnations, plus d'une femme délicate voudra se convertir par raison de santé. Heureusement, la *Madeleine* n'est aussi qu'un modèle en plâtre : M. Chatrousse pourra la maigrir. L'expression religieuse y gagnera tout ce que la matière aura perdu.

Le bas-relief, cet auxiliaire précieux de l'art monumental, a subi une déchéance plus rapide, plus complète encore que la statuaire. Notre époque a perdu le sentiment et le goût de ces pages de marbre sur lesquelles l'histoire grave en langage immortel les grands faits qui seront l'enseignement de l'avenir. Lorsqu'un édifice public, récemment élevé,



MADELEINE

par M. Leharivel-Durocher.

présente des surfaces vides, on se hâte d'y plaquer un ornement banal, et nul artiste ne réclame le droit de mettre à la place une idée. C'est que les idées nous font défaut, et le bas-relief, plus encore que la statuaire, vit par la puissance de l'idée. L'*Abolition de l'esclavage* de M. Chabaud,



MADELEINE AU DÉSERT,

par M. Chatrousse.

(Sculpture médaillée.)

remplit assez bien les conditions du genre. Ce n'est pas un tableau et c'est une composition suffisamment expressive pour représenter le sujet. La *Leçon d'anatomie* et la *Leçon de clinique* de M. Thabard manquent au contraire de signification; mais on y trouve ce style renouvelé de Phidias par Simart, qui est la rhétorique des académistes de nos jours. Nous pou-

vons citer encore le *Bacchus* de M. Alfred Borrel, modèle de médaille, où un sentiment assez fin de l'antique tient lieu de qualités plus personnelles. Et puis c'est tout, car l'*Humilité* de M. Travaux ne peut vraiment compter que comme un panneau d'ornement, un poncif, destiné à se répéter le long des piliers de fonte de l'église Saint-Augustin.

A mesure que nous nous éloignons de la vie publique pour nous rapprocher de la vie privée, la sculpture regagne du terrain. Le nombre des bustes ne tend pas à diminuer. Un bon buste, on le sait, est comme un sonnet sans défaut. Le *Portrait de M. Ambroise Didot*, par M. Perraud, vaut certainement un long poëme, c'est-à-dire une statue de six pieds. La vie y éclate par ses beaux côtés, les formes y servent d'enveloppe à une âme, le caractère s'y trouve écrit dans un style sculptural où la souplesse se marie à la fermeté. C'est à mes yeux un des meilleurs morceaux de sculpture dont puisse se glorifier le salon de 1864. A peu près sur le même rang se place le *Portrait de mademoiselle D...*, par M. Carrier-Belleuse, œuvre exquise, parfumée de toutes les délicatesses du sentiment moderne. Si la description d'un buste offrait quelque intérêt, j'en pourrais citer bien d'autres. Qu'on me permette de nommer au moins en passant madame Noémi Constant, M. Iselin, M. Chapu, M. Roubaud, M. Machault, mademoiselle Grégoire, M. Daumas, tous auteurs de portraits, où la physionomie humaine revit pour les besoins de l'histoire ou la satisfaction des affections de famille.

Quant à cette sculpture qui, délaissant la figure humaine, choisit ses modèles parmi les animaux, on sait quel développement elle a atteint de nos jours, quels excellents maîtres elle nous a donnés. Le public n'a pas paru partager l'enthousiasme du jury pour la *Lionne* de M. Caïn, et je suis de l'avis du public. En revanche, le *Chef gaulois* de M. Frémiet doit rallier tous les suffrages. Malgré ses défauts, dont le plus grand est sa dimension, le petit *Pan* du même auteur, qui joue avec deux oursons, mérite aussi qu'on s'y arrête. Enfin voici M. Mène, toujours observateur juste de la nature et exécutant plein d'adresse, et à sa suite tous ceux qu'entraîne la séduction de son talent, MM. Santa-Coloma, Léonard, Pautrot, Cana, Bouillard et Swertchkow. C'est dans cet art familier qu'éclate de nos jours toute la finesse du génie français. Pourquoi faut-il qu'il paye cette supériorité par l'abandon de qualités plus hautes qui ont fait en d'autres temps sa grandeur ?



Le Salon de 1864, ouvert le 1er mai, a fermé ses portes le 15 juin.

Aucune voix ne s'est élevée pour réclamer une prorogation, parce qu'aucune des œuvres exposées n'a paru digne d'être montrée plus longtemps à la foule comme un enseignement. Tout y était discutable. On a discuté, et maintenant le passé a déjà commencé pour cette exposition, une des moins brillantes de notre époque.

Mais, si peu qu'il ait duré, le Salon de 1864 a fait du bruit, parce qu'il inaugurait un règlement nouveau. Le public s'intéresse toujours aux expériences. Il y avait là aussi matière à discussion. On a beaucoup parlé pour ou contre, et, comme de juste, chacun a tiré de son sac un petit plan de réformes complet. J'ai le regret de n'en pouvoir faire autant. Plus j'envisage ces questions débattues depuis un demi-siècle et dont la solution semble fuir ainsi qu'un mirage, plus je me sens disposé à partager le scepticisme de quelques-uns. De quel droit exiger en matière d'art une stabilité que la politique nous refuse? Les Beaux-Arts ont peut-être besoin d'accomplir des évolutions périodiques. Laissons se produire les principes nouveaux, voyons-les à l'œuvre, aidons-les même à fonctionner, sauf à les remplacer un jour par d'autres qu'on pourra croire n'avoir jamais servi.

L'Institut a été assez longtemps sur la sellette. L'administration lui a envié cet honneur. C'est elle maintenant qui s'y assoit de bonne grâce. On serait mal venu à lui en vouloir. Évidemment elle fait de son mieux. On demandait des réformes : elle en essaye. On se plaignait du *statu quo:* elle marche en avant. A-t-elle dit son dernier mot? Je n'en crois rien. Pense-t-elle avoir atteint l'idéal? Je ne le pense pas. Aussi, sans l'attaquer ni la défendre, je dirai mon avis sur le règlement du Salon de 1864 avec d'autant plus de liberté, que j'exprimerai une opinion tout à fait personnelle, sans engager en rien la rédaction de ce recueil.

En ce qui concerne le jury, deux points me paraissent en dehors du débat. Le premier, c'est qu'un jury, pour fonctionner sérieusement, doit être investi d'une autorité suffisante, et cette autorité, qui dérive de sa compétence, ne se rencontrera que chez un jury de maîtres. Le deuxième, c'est que le jury de maîtres devrait en bonne règle être fourni par l'Institut, ou bien l'Institut est un corps illusoire qui ne représente pas l'élite de l'art français.

Mais, dans la pratique, il devient évident que la composition restreinte de l'Institut, hors de proportion avec le développement actuel des Beaux-Arts, réduit ce jury de maîtres à un trop petit nombre de juges, la plupart empêchés par l'âge ou la maladie. De là la nécessité de faire appel au suffrage des artistes pour compléter ce jury ou pour en nommer un autre, dans lequel le nombre des maîtres se grossira de celui des

demi-maîtres et même de quelques camarades. Car d'en laisser le choix à l'administration seule, c'est ce que personne ne voudrait accepter.

Le résultat du suffrage, universel ou restreint, sera-t-il nécessairement bon? L'administration elle-même ne paraît pas le croire, puisqu'elle s'est réservé le droit de corriger les erreurs du sort par un certain nombre de nominations directes. En effet, si l'on examine le résultat du scrutin de 1864, on sera assez surpris de rencontrer M. Cabanel au premier rang de la section de peinture et M. Ingres au treizième, et de voir relégués parmi les jurés supplémentaires des hommes tels que Hippolyte Flandrin, M. Gleyre et M. Léon Cogniet. De même, le jury de sculpture s'ouvre par le nom de M. Michaux, qui n'est pas sculpteur, et n'appelle M. Jouffroy que comme suppléant de M. Daumas, suppléant lui-même de M. Cabet. Sans doute il faut faire la part des passions qui ont pu, cette année, troubler l'onde pure du scrutin. Mais qui oserait affirmer qu'une autre question ne passionnera pas les esprits l'année prochaine? Obtiendrait-on un résultat plus juste par l'extension des capacités, c'est à dire en appelant au vote non-seulement les artistes récompensés, mais tous les exposants? Je n'en suis pas bien sûr. Le suffrage restreint me paraît, en matière d'art, offrir plus de garanties que le suffrage universel.

Après tout, dès qu'il s'agit, non pas de séparer l'ivraie du bon grain, mais simplement de désigner les ouvrages à peu près dignes de participer au concours des récompenses, l'institution d'un jury est-elle bien nécessaire? Et, puisque les indignes ne sont pas exclus, quelle nécessité de désigner d'avance un certain nombre d'artistes bons à faire de la chair à médailles? Des deux parts, j'aperçois une fiction. Un jury sans autorité est bien près d'être un jury sans compétence. Un refusé non exclu, mais non admis au concours, est en définitive un exposant. Ayons le courage de supprimer un jury d'admission devenu inutile, en supprimant du même coup l'admissibilité, cet autre euphémisme.

On le voit, je raisonne ici suivant les principes du règlement nouveau. L'administration a ouvert une voie de liberté. Je m'y engage avec elle. En vain la logique me crie qu'il n'y a qu'un jury possible, l'Institut, que ce jury doit être armé du droit d'exclusion, et qu'un refusé doit être exclu. Je ferme l'oreille à la logique, je refoule toute théorie personnelle, je me borne à rechercher dans la pratique le meilleur parti à tirer du programme administratif.

Eh bien! ce programme marche droit à la liberté. Mais il y marche chargé d'entraves. Il reconnaît le droit d'exposition. Dès lors, pourquoi scinder ce droit? Pourquoi créer un monopole de ridicule? Le Salon des refusés, ou des non admis, ne doit en aucun cas devenir un pilori. Si

une catégorie mérite la distinction d'un local spécial, n'est-ce pas celle des artistes qui ont déjà atteint et dépassé la limite des récompenses? Au moins y gagnerait-on une économie d'étiquettes.

Les médailles, réduites à une espèce unique de valeur égale, constituent une autre innovation du Salon de 1864, et cette innovation aussi donne lieu à plusieurs remarques. En droit, l'égalité des récompenses me paraît inadmissible. Placer sur la même ligne un artiste émérite et un débutant, un vétéran et un conscrit, c'est faire injure à l'un et à l'autre. L'art ne vit pas d'égalité. Tout, dans l'art, proteste contre un tel principe. S'il y a quelque part une aristocratie, c'est celle du génie. S'il y a, pour comprendre le génie, une aristocratie non moins réelle, c'est celle du goût. Passer sur l'art un niveau, c'est décapiter et le goût et le génie. Tel débutant, du premier coup, s'élèvera au premier rang. Tel travailleur honnête produira chaque année, avec une parfaite régularité, une œuvre digne d'une médaille. Les récompensera-t-on de même? Et si le premier, après ce grand effort, subit un temps d'arrêt, tandis que le second continuera, le travail obstiné, auquel vous refusez le prix de Rome, recevra donc, avant le génie, la suprême récompense de la Légion d'honneur?

En fait, plus l'autorité du jury est affaiblie, moins ses décisions ont de chances d'être acceptées. Ici je ne suis qu'un écho. Toutes les médailles, à ce qu'on m'a dit, n'ont pas produit l'effet qu'on en attendait. Où le jury croyait acquitter une dette, on l'a accusé, à tort ou à raison, d'accorder une faveur. C'est qu'avant de récompenser il faudrait décider une question préjudicielle : Est-ce à l'artiste, est-ce à l'œuvre que s'adresse la récompense? Si c'est à l'œuvre, aucune considération de personne ne doit prévaloir contre sa valeur intrinsèque. Si c'est à l'artiste, prenez garde, vous ouvrez la porte à un terrible abus, la rétroactivité. Le jury actuel a pensé qu'il avait un arriéré à liquider. Il a récompensé tantôt l'œuvre, tantôt l'homme. Il a réparé l'injuste oubli du passé, sauf à retrouver en 1865 les oubliés de 1864 qui demanderont aussi une réparation, et ainsi de suite.

On ne saurait trop le redire, l'œuvre seule est justiciable du jury. Certes, en matière d'art, comme dans les autres services publics, la générosité de l'État, pour ne pas dire la bienfaisance, a le droit de revendiquer sa liberté d'action. Mais cette action ne peut se confondre avec la récompense honorifique décernée par le jury, ni avec l'acquisition d'une œuvre exposée, qui n'est aussi qu'une récompense honorifique. L'action bienfaisante de l'État s'exercera plus justement en dehors du Salon, et hors du temps du Salon; qu'il achète alors, qu'il décore, qu'il pensionne. Sa noble initiative n'a pas besoin de la sanction d'un jury.

A ces observations, provoquées par le nouveau programme, j'en voudrais joindre d'autres, bonnes à répéter chaque année. On me dit que l'exposition payante est entrée dans nos mœurs et que réclamer une fois de plus la gratuité du Salon c'est perdre et son temps et sa peine. On me dit que le produit des entrées sert à acheter des tableaux, ce qui étend les limites trop étroites de la munificence officielle. Je réponds : le droit d'exposition est un droit d'honneur. Qu'il soit le seul. N'y mêlez pas un intérêt mercantile. Si l'État achète, qu'il paye avec ses deniers, et non avec l'impôt prélevé sur la curiosité publique. Sinon, il pourra arriver que, se voyant en fonds, il achète trop, il prenne de toutes mains, et qu'il paye trop cher, comme les enfants qu'on envoie à la foire munis d'argent et qui prennent une indigestion de friandises plutôt que de rapporter un centime à la maison. L'extension donnée aux encouragements pécuniaires compromet l'effet des récompenses honorifiques, et la peinture meublante, payée fort cher, se développe aux dépens du grand art, médaillé, mais condamné trop souvent à garder ses œuvres.

Le classement des ouvrages exposés restera-t-il soumis à l'ordre alphabétique? Il serait facile de démontrer que cet ordre n'a rien de rigoureux et que les lettres empiètent sur les autres, sans parler des deux salons carrés où elles sont confondues. La mesure devient donc à peu près illusoire. Il y a, je crois, des convenances plus sérieuses à consulter pour le classement des œuvres exposées. Le premier principe, le plus respectable, le moins respecté, c'est de ne point séparer les ouvrages d'un même artiste.

Enfin, et sur ce point je suis heureux de quitter ce *moi* qui me pèse, car je ne parle plus en mon nom personnel, mais au nom de tous les artistes, de tous les amateurs. Tous, nous appelons ardemment la réalisation d'un projet cher à la surintendance elle-même, la construction d'un palais des Beaux-Arts. Après l'expérience des dernières années, il est facile d'évaluer, à un centimètre près, l'emplacement nécessaire pour loger 4,000 tableaux et 500 objets de sculpture. Le terrain ne manque pas, aux Champs-Elysées ou ailleurs. La dépense pourrait être couverte en partie, soit par une loterie nationale à laquelle les artistes s'empresseraient de concourir, soit par le produit des entrées aux Salons prochains : ce serait certainement le plus juste emploi de cet impôt regrettable. Qu'un édifice s'élève donc, aussi bien aménagé pour sa destination spéciale que le palais de l'Industrie pour les expositions industrielles, un palais de fer ou de pierre, peu importe, où les tableaux et les statues trouvent un jour normal, où le grand art ait ses galeries et la peinture de chambre ses pièces réservées; où, pendant le chômage des Salons, toute exposition intéressant les Beaux-Arts rencontre une hospitalité généreuse.

Alors, quand ce palais sera construit, peut-être sera-t-il permis d'espérer une organisation définitive de nos expositions nationales, réduites à vivre d'expédients. Avec un édifice permanent, tous les droits pourraient avoir leur tour, tous les systèmes leur heure. En attendant, le programme de 1864 n'est qu'une tentative libérale qui manque d'une conclusion rigoureuse, et la question plus que jamais se trouve posée entre ces deux termes :

AUTORITE, — LIBERTÉ.

Ou l'État prenant l'initiative et la responsabilité des expositions, déléguant ses pouvoirs à un corps officiel qui n'admet que ce qu'il est de sa dignité d'admettre, qui n'expose que ce qu'il a admis, qui, pour les récompenses, proportionne l'honneur au talent, et laisse à l'administration les encouragements pécuniaires;

Ou les artistes appelés à user librement du droit d'exposition, c'est à dire à montrer au public l'œuvre de leurs mains, sans contrôle à l'entrée ni à la sortie, sans autre récompense que le succès et les achats des amateurs ou de l'État, sans que l'administration intervienne autrement que pour leur prêter un secours purement administratif : un personnel, un matériel, un palais.

Le programme nouveau tourne le dos à la première de ces théories et marche vers la seconde. Qu'il y arrive et tente résolûment l'expérience. Malgré mes sympathies personnelles, je serai le premier à y applaudir.

LÉON LAGRANGE.



LA FOI, PAR M. FRANCESCHI.

(Sculpture médaillée.)

LA FAIENCE PARLANTE

DU CENTRE ET DU MIDI DE LA FRANCE.

I.



Les recherches sur la fabrication de la céramique ont pris à notre époque un développement considérable qu'un philosophe[1] regarderait peut-être comme frivole. Il n'en jaillira pas moins d'utiles enseignements historiques et artistiques. La faïence parlante surtout fournira des détails de mœurs, des témoignages d'aspirations patriotiques, des *cris* que les historiens seront étonnés de lire sous l'émail qu'on n'avait pas été habitué à regarder jusqu'alors comme une source de documents.

Peu de collections qui ne renferment quelques-unes de ces pièces qu'aucun archéologue n'a étudiées jusqu'ici. De curieuses monographies ont été rédigées par les spécialistes qui tiennent les uns pour Rouen, les autres pour Marseille, ceux-ci pour Moustiers, ceux-là pour Nevers ; mais traitées surtout au point de vue de l'ornementation de la terre, des émaux, de la forme et du fond, du contour et de la couleur, ces études devaient laisser de côté les manifestations écrites du peuple, quand d'ailleurs tout était à chercher : priviléges de potiers, marques, signatures, analogies particulières qui font du curieux en céramique un chercheur infatigable, remuant la poussière des archives pour

1. « Appelez-vous oisif celui qui, avec une intention inquiète, s'occupe à ranger symétriquement des vases de Corinthe, que la folle manie de quelques curieux a rendus précieux ? » (Sénèque, *de Brevitate vitæ*.)

asseoir sur des bases positives la fondation des fabriques de faïence en France.

Avant d'aborder la question de la faïence parlante, il est bon de montrer ses racines, sa parenté avec les arts de l'antiquité, et les raisons de ces inscriptions de nature diverse.

Plus d'une fois les philosophes et les poëtes anciens durent s'émouvoir de la fragilité des papyrus qui contenaient toutes les recherches, toutes les sciences, toute la poésie des époques passées.

L'homme a conscience de sa misère et du peu de durée des monuments élevés par ses mains. Aussi le bronze, le marbre, la pierre, l'airain, le plomb furent-ils couverts d'inscriptions, de devises, de noms, de dessins, de symboles que la statuaire, la gravure en médailles, les vases et jusqu'aux murailles elles-mêmes semblaient devoir mettre à l'abri de toute destruction[1].

Les Phéniciens, les Étrusques, les Grecs et les Romains ne s'étaient pas trompés : des villes entières disparurent, semblant emporter à jamais le secret de leur civilisation, jusqu'au jour où le hasard, enlevant à la terre son dépôt précieux, mit en lumière un morceau de vase, un tesson chargé d'une inscription dont les épigraphistes s'emparaient, pour montrer que là avait été une ville, là un temple, là un dieu adoré.

L'Assyrie, l'Égypte, la Chine, l'Arabie, la Grèce et l'Italie ancienne usèrent de ce procédé, qui devait être employé de nouveau par les Italiens modernes, chez lesquels il devint plus particulièrement sujet fidèle de l'amour. Sur de petites tasses arabes on lit : « *Bois en paix;* » sur l'un des fameux vases de l'Alhambra est écrit : « *O vase, tu es comparable à un roi, tu portes comme lui la chaîne et la couronne.* » Maximes morales ; mais, en Italie, toute inscription traita spécialement de l'amour.

Quoique l'imprimerie fût inventée et permît à la pensée de s'éterniser, le galant qui envoyait une coupe à sa bien-aimée, le jeune fiancé qui allait commander au faïencier une coupe de mariage contenant le portrait de sa future, voulurent consacrer, à un exemplaire seulement, leurs sentiments amoureux, sans prendre pour confidente l'imprimerie ou la gravure.

1. Le papier était si cher à Athènes (4 fr. 80 c. la feuille), qu'il n'est pas étonnant que des écrivains aient confié leur pensée à la poterie. Le vase servait de livre, le pinceau de plume, la couleur d'encre. Cette rareté du papier amena quelques écrivains, entre autres Apollonius Dyscole, à écrire leurs ouvrages sur des pots ou des fragments de pots. (Voir le chapitre : *Observations sur quelques fragments de poterie qui portent des inscriptions grecques*, et un autre article *sur le prix du papier à Athènes.* — *Mémoires d'histoire ancienne et de philologie*, par M. Egger. Paris, Durand, 1863, 1 vol. in-8°.)

On voit au musée Correr, à Venise, des coupes connues sous le nom d'*amatorii*, portant pour légende sous de jolis portraits : A la belle Sylvie; A la divine Laure (*Laura diva*).

Passeri rapporte que les « jeunes amoureux d'alors prenaient soin de faire peindre, au centre des petits bassins « qui pourraient s'appeler *amatorii*, » dit-il, le portrait au naturel de leurs maîtresses avec leurs prénoms très-bien inscrits alentour; qu'ils envoyaient à ces belles ces petits bassins tout remplis de fruits, bonbons et autres gentillesses, que cela était tenu en grande faveur, et que c'était gage de constance [1]. »

Combien est expressif un cri d'amour noté par Passeri, sur un plat d'Urbino :

O belle fleur,
Mon bel amour,
Mon cher amour,
La Grisola, la Grisola!

Je passe rapidement sur les inscriptions de l'Inde et de l'Orient, de l'Italie moderne, de l'Allemagne, de la Hollande [2], qui pourraient fournir de nombreux et curieux détails, mon but étant de traiter spécialement de la faïence parlante dans les diverses provinces de France.

II.

A partir de la fin du XVIIIe siècle, la faïence subit un arrêt de développement dont les causes provenaient de la vulgarisation de la porcelaine répandue en France par les traités de commerce avec l'Angleterre. Dans les grands centres, à Rouen, à Nevers, la plupart des fabriques de faïence furent fermées par suite de la popularité d'une industrie nouvelle dont l'émail transparent faisait particulièrement la fortune.

La couleur divorça d'avec la céramique; et les gaietés du pourpre de Cassius de Strasbourg, et la solennité monochrome des grands plats à rayonnements de Rouen, et les élégants lambrequins de Moustiers furent laissés de côté pour la porcelaine, dont les mérites semblent avoir été chantés par M. de Planard :

Une robe légère,
D'une entière blancheur.

1. A. Baschet. *Gazette des Beaux-Arts*, 15 juin 1861.

2. Les Hollandais surtout ont prouvé leur nature plaisante par de nombreuses rimes et légendes placées sur leurs poteries les plus vulgaires On en trouvera quelques-unes dans le *Guide de l'amateur de faïences*, par M. Demmin.

Dès lors la porcelaine devint d'un usage européen, et les mariniers de la Nièvre, qui chargeaient des bâtiments de faïences destinées au centre de la France, constatèrent qu'une nouvelle souveraine, polie mais froide, venait d'ordonner la fermeture des ateliers.

L'industrie a le tort d'égaliser.

Le noble, le bourgeois, le peuple se servirent de la même vaisselle translucide, d'un émail fin; mais les yeux y perdirent le ramage des couleurs. La lourdeur des terres de faïence fut supprimée; et si on y gagna du côté de la forme, on y perdit des gaietés de coloration que la blancheur ne pouvait remplacer.

Heureusement les provinciaux, entêtés dans leurs habitudes, étaient là.

Dans les immenses greniers de petites villes, la faïence fut reléguée en compagnie des portraits des aïeux; mais les rats, qui poussaient l'impertinence jusqu'à grignoter le nez d'un président au bailliage ou d'une vieille douairière, durent s'arrêter devant la solidité des émaux.

Les paysans, sans s'inquiéter des modes de la capitale, continuaient à égayer leurs chaumières par la vivacité de couleur des faïences rangées sur de grands dressoirs. Chez les cabaretiers, dans les anciennes maisons bourgeoises, à la ferme, fut conservée précieusement cette ancienne céramique française pour laquelle est prodigué aujourd'hui le plus vif enthousiasme.

C'est une joie dans la cabane d'un paysan qu'un dressoir chargé d'assiettes.

Le jour entre péniblement à travers les culs de bouteille verdâtres de grossières vitres. Que voit-on dans cette cabane? Est-ce le lit enseveli dans sa sombre serge? Ce ne sont pas non plus les deux maigres tisons qui, enfouis dans la cendre, s'embrassent d'un pâle baiser. Seuls attirent les regards les images d'Épinal collées au mur, les faïences et les grands saladiers pendus au manteau de la cheminée : deux arts frères. Voilà les ornements qui récréent les yeux du peuple, car la simplicité des couleurs est en harmonie avec la naïveté des sentiments du paysan.

Les civilisés ne comprennent pas certaines assonances de coloration qu'ils appellent dissonances; mais le paysan a un regard plus exercé que l'habitant de la ville, comme il a une oreille plus délicate.

En musique, le paysan a créé une gamme particulière et compliquée, pleine de demi-tons, de quarts et de dixièmes de ton que la notation officielle est incapable de constater.

Le paysan, aussi bien que le peintre, comprend le *vert* de la forêt, cette couleur reine qui commande à plus de cinquante mille variétés. Là où l'habitant des villes n'a qu'un mot pour rendre la *verdure* des gazons,

la *verdure* des forêts, la *verdure* des masses humides, le paysan perçoit d'immenses combinaisons de vert.

Il en est de même pour la céramique populaire dont les tons naïfs froissent les gens délicats. Le paysan ayant des sens robustes, fortifiés et développés sans cesse par le spectacle de la nature, goûte les charmes du naturel, et les associations des couleurs primitives ne révoltent pas ses organes.

Avec les sauvages et les enfants il comprend la juxtaposition de couleurs en apparence ennemies ; et toute combinaison, tout trait d'union ayant pour but d'adoucir ce que nous appelons *crudité* de tons, enlèveraient aux idoles des uns, aux jouets des autres, la majeure partie de leurs charmes.

III.

La coloration ne suffit pas toujours au paysan. Peu d'hommes plus fiers que lui de ce qui lui appartient : *sa* cabane, *son* coin de terre, *son* jardinet. Il faut entendre dans le Nord de gros paysans dire : *mon domaine*, et dans le Midi : *ma propriété*.

Tout ce qui servait à l'usage du paysan dut être marqué à son nom (peut-être était-il jaloux des armoiries du seigneur de l'endroit). C'est ainsi que le potier du pays inscrivit sous l'émail de la faïence ces noms d'hommes et de femmes, à l'aide desquels, dans la Normandie et le Nivernais, on pourrait reconstituer en partie les registres de l'état civil, si un accident quelconque les faisait disparaître.

Sans le savoir, le paysan obéit aux mêmes sentiments qui avaient poussé les Phéniciens et les Étrusques, les Chinois et les Japonais à inscrire des maximes morales, des prières, des noms consacrés ou des paroles ayant trait à des mythes religieux.

Signes de propriété, chansons grivoises, proverbes et dictons, sur la vaisselle, telles sont les bases d'un art particulier qu'à défaut d'autre titre on peut désigner sous le nom de *faïence parlante* [1].

J'entends par faïence parlante celle qui, ne se contentant ni de la forme ni de la couleur, ajoute l'écriture comme explication du drame décoratif et quelquefois emploie cette inscription comme unique ornementation.

Assiettes, cruches, saladiers, gourdes, plats à barbe, ont été les pièces

1. Les archéologues l'appelleront peut-être un jour : *épigraphie céramique*.

destinées à être recouvertes de légendes par le *patouilloux* nivernais, car Nevers fut surtout le berceau de la faïence parlante, et ce n'est guère qu'à l'état exceptionnel qu'on trouve quelques rares inscriptions sur les produits des trois grandes branches de l'arbre céramique français.

Pourtant les potiers de Moustiers, qui étaient originaires d'Italie, ne devaient pas manquer à ces inscriptions. La bataille de Fontenoy, en 1746, fut le symbole des premières faïences patriotiques. Sur quelques pièces particulières de petits Amours font voltiger des drapeaux dans les plis desquels est écrit *Victoire;* d'autres réclament la *Paix;* certains personnages poussent des cris de *Guerre;* mais le mot *Paix* domine.

En pouvait-il être autrement dans une petite ville, siége d'industries céramiques, où la guerre devait porter de cruels désordres? En 1746, les Autrichiens avaient assiégé la ville de Moustiers, et leur invasion est constatée par les produits du faïencier Olery. *Vive la paix*! tel est le cri que poussent de petits bossus à têtes d'âne, à nez de polichinelle, les uns habillés en moines, les autres en scaramouches, qui, malgré leurs mines fantoches, n'en agitent pas moins dans les airs des drapeaux fleurdelisés où la paix est invoquée[1].

Une de ces céramiques curieuses est une *gourgouline* destinée à rafraîchir le gosier des paysans. Sous le bicron[2] pointu de la gourgouline, au milieu de la panse, se lit l'inscription suivante : *Antoine Guichard, de Moustiers,* 1763, *le* 10 *décembre.*

Ce faïencier montrait un légitime orgueil pour une pièce à laquelle il avait en effet donné ses soins.

Légère, élancée, avec un manche fin et souple, la gourgouline doit être étudiée sous deux faces, pour la variété de ses dessins et de ses colorations.

Le motif principal est un camaïeu vert pâle avec quelques rares rehauts d'ocre jaune. Près d'un château ombragé par de grands arbres, deux grotesques, une femme en compagnie d'un homme, portent un haut étendard avec hampe terminée par une fleur de lis ; sur l'étendard est écrit : *Vive la paix,* 1763.

Ainsi les vœux de 1746 n'avaient pas été exaucés. Une fatale guerre de sept ans venait de ruiner le pays, et sans doute l'industrie céramique en souffrait encore quelques années après dans les Basses-Alpes[3].

1. Davillier. *Faïences et porcelaines du Midi.* Paris, 1863, in-8°.

2. Je me permets d'employer un terme particulier au centre de la France, pour rendre la forme d'un vase du Midi; mais *goulot* rend-il, comme *bicron*, ces appendices fins et pointus qui goutte à goutte laissent tomber l'eau dans les gosiers altérés des moissonneurs?

3. La Bruyère a tracé un vif et satyrique croquis de l'amateur du XVIII[e] siècle; pour-

Je m'attache spécialement à ce cri du peuple sur les faïences de Moustiers, parce qu'il éclate rarement et que le patriotisme de ces provinces, qui ne furent vraiment françaises qu'à la Révolution, n'est pas fréquent.

Antoine Guichard ne s'est pas contenté de faire des vœux pour la paix. Sur la panse opposée à cette manifestation pacifique est représentée la petite ville de Moustiers : dans ce pendant, le dessin change de manière comme la coloration. Le bleu, le violet, le vert, l'ocre jaune jouent leur partie dans ce dessin naïf, qu'on dirait tracé par un enfant.

L'église, les arbres, les maisons, le pont ont été rendus par un pinceau aussi barbare que celui de l'autre face du vase est preste et agile. Singularité pour celui qui ne sait que lambrequins, ornements, pendentifs, figures grotesques, étant décalqués sur le fond cru de la glaise à l'aide de poncifs [1], une des faces du vase fut dessinée à l'aide de ces calques et l'autre d'après nature.

Mais pourquoi ce dessin barbare est-il un croquis de la ville de Moustiers? Un curieux détail nous l'apprend : la représentation sur la gourgouline de deux énormes rochers reliés par une chaîne au milieu de laquelle pend une étoile qui existe encore.

Une chapelle, dite de Notre-Dame de Beauvezer, domine la ville bâtie entre deux montagnes escarpées. Une chaîne part du sommet des montagnes, laissant pendre au-dessus du précipice une étoile à cinq pointes. Les historiens ne sont pas d'accord sur l'origine de cette chaîne [2]. Il est possible que la chaîne ne fût qu'une curiosité sans but, une de ces *merveilles* telles que le moyen âge en remplit les cathédrales : immenses os de baleines suspendus aux porches, grès remplis de trous que les prêtres prétendaient avoir servi miraculeusement à des preuves juridiques.

Le Midi, peu prodigue de légendes appliquées à la céramique, a surtout fabriqué, en matière de symboles parlants, des plats aux armes des francs-maçons. On rencontre communément un service de table tout entier avec l'inscription : *Loge de la triple harmonie de l'Orient de Béziers*, entourant un médaillon où sont groupés l'équerre, le compas, le marteau, le niveau, etc.

tant les collectionneurs ont leur utilité. Les épigraphes des vases grecs offrent aujourd'hui le plus grand intérêt; et déjà nous avons à nous occuper des faïences *parlantes* de Nevers et de Rouen.

1. M. Davillier a retrouvé quelques-uns de ces calques, et on peut en voir au musée de Sèvres.

2. Papon, *Histoire de Provence*. — Millin, *Voyage dans le Midi de la France*. — Voir au Cabinet des Estampes, *Topographie de la France*, Basses-Alpes.

Nevers seul arborait ouvertement, vers le milieu du XVIII[e] siècle, le drapeau de la faïence parlante, art plaisant où le sentiment du potier se fait jour et devient libre comme l'étaient les ciseaux des tailleurs de pierre au moyen âge.

Nevers est un pays vignoble : le vin y est abondant, agréable, peu coûteux ; les gens y sont spirituels, vifs, alertes. C'est ce qui sépare l'art nivernais de l'art normand. Le cidre n'égaye pas l'homme comme le vin. Si la Normandie a donné naissance à Olivier Basselin, trouve-t-on dans ce poëte une pièce égale à la solennelle ivrognerie de maître Adam :

Aussitôt que la lumière, etc.

Malgré mes recherches, je ne trouve guère trace d'*esprit* dans la faïence de Rouen, sauf un énorme broc qui porte sur ses flancs cette malice :

Le demy septier
Du frère Louis Germain.

Une innocente raillerie contre les moines grands buveurs, tel est un des rares spécimens que quinze ans d'études dans les musées et les collections particulières m'ont fait rencontrer chez les faïenciers de Rouen[1].

On en trouvera certainement quelques types plus tard, quand l'art populaire sera mieux étudié ; mais il est à peu près certain qu'aux époques de sa splendeur la céramique de Rouen dut repousser toute légende, sauf les noms des propriétaires qui se lisent avec les dates sur le cordon des riches bouteilles et brocs. L'irradiation des majestueux dessins de Poirel de Grandval n'avait que faire de l'écriture. La fameuse *corne* d'abondance qui lance des gerbes de fleurs et de fruits au milieu des grands plats chasse également toute inscription.

IV.

Ce fut à cette époque que Nevers, se débarrassant à la fois de l'imitation japonaise et italienne, trouvait un style vraiment gaulois, non pas distingué ni séduisant, mais gai comme un pont-neuf.

Dès lors Nevers égaya la France par sa faïence parlante, qui peut être

1. Pendant la correction des épreuves de cet article, un plat m'est signalé, représentant un cerf dont les bois sont tombés. Une légende porte en gros caractères : « *Je*

classée en plusieurs subdivisions : bachique, facétieuse, gaillarde et patriotique.

Le plus curieux type sans contredit est l'*Arbre d'amour*, qui obtint un tel succès parmi les paysans, qu'il fut peint à de très nombreux exemplaires [1].

Un débat quelconque a séparé les hommes et les femmes, si vif, qu'une rupture complète s'en est suivie. Réfugiés sur les branches d'un gros arbre, les hommes passent des jours heureux, hors d'atteinte des exigences des femmes. C'est le renversement de la fameuse comédie d'Aristophane, où les femmes ont voté rupture complète avec les hommes; mais dans la légende française, les femmes, lassées de cet état de choses, courent en foule autour de l'arbre, se lamentent, gémissent, supplient les hommes de descendre et apportent des cadeaux pour les décider à une réconciliation.

L'une crie en vers d'une facture difficile à défendre :

Monsieur d'agréables manières,
Recevez cette tabatière.

Un autre galant reste insensible quoique

La belle Ysabeau
Lui présente un beau chapeau.

Et les charmes d'Ysabeau, la tabatière de celle-ci, le chapeau galonné de celle-là n'ayant pas réussi, non plus que les pleurs, les reproches, les tendres coups d'œil, les supplications et les sourires, c'est alors que les femmes se laissent aller à la colère qu'a attisée un petit Amour qui leur a lancé une flèche au cœur :

— Alerte, Margot,
Nous aurons pièce ou morceau !

s'écrient-elles, en s'emparant d'une grande scie, avec laquelle elles coupent l'arbre pour en faire tomber les hommes récalcitrants.

pleure ce que Bien d'Aultre voudray A' voire perdu. 1778. » Cette facétie, à propos de cornes, fut très-répandue en Normandie. On la retrouve également sur des brocs. Je serai très-reconnaissant aux amateurs qui voudraient bien m'envoyer, à la *Gazette*, des descriptions de ces faïences parlantes.

1. J'en connais dans diverses collections une dizaine de variétés, avec changement de dates, de noms de propriétaires; les curieux peuvent le voir au musée de Sèvres.

Je cite ce spécimen de faïence facétieuse de 1738 [1], pour montrer qu'à cette époque les ouvriers potiers ne créaient pas.

Le sujet de l'*Arbre d'amour* est emprunté à l'imagerie populaire du XVII[e] siècle. C'était un *canard* qui se vendait dans les rues de Paris du vivant de Molière [2]. Sujet éternel que les débats de l'homme et de la femme, constatés par les sculptures des cathédrales, les premières *soties* à l'invention de l'imprimerie, et qu'un potier, voulant éterniser à jamais, enferma sous un émail inaccessible à l'humidité et au soleil.

Ainsi, aux débuts de la faïence parlante, les sujets importants peints sur la vaisselle sont empruntés à l'imagerie. La main du potier n'est pas assez exercée pour rendre un sujet si compliqué que celui de l'*Arbre d'amour*, où sont groupés une vingtaine de personnages. Les premiers essais sont plus simples. Un saint au milieu d'un paysage, avec le nom patronymique de celui qui commandait le plat, telle était la mode vers la fin du XVII[e] siècle, à Rouen comme à Nevers, de faire ajouter chez le faïencier, avec le portrait du saint dont on portait le nom, soit la date de la naissance d'un enfant, soit celle d'un événement important, tel que baptême ou mariage [3].

Ce légendaire ou martyrologe inscrit sur les flancs de céramiques populaires n'est pas sans intérêt.

J'ai sous les yeux un vase de mariage de fabrique nivernaise, le saladier de *Bernard Groslier* et de *Marie Préponier*, *femme Groslier*, et au-dessus des deux noms : 1804, *an* XII. Le nom du mari est inscrit sous le portrait en pied de l'évêque saint Bernard et la femme Groslier, jadis demoiselle Marie Préponier, s'est placée sous l'égide de la figure de la vierge Marie. Une ancre est dessinée dans un coin. A l'aide de ces noms et de cette ancre, le curieux peut suivre la vie des époux Groslier, mariniers de la Nièvre.

1. Elle est signée en gros caractères : *Pierre Couteau*. Le savant conservateur du musée de Sèvres, M. Riocreux, me fait observer combien ces noms seront utiles un jour pour constater la provenance de certaines pièces dont le lieu de fabrication est douteux. A l'aide de ces noms, un élève de l'École des chartes reconstituerait le lieu de naissance de ces faïences inconnues.

2. Voir au Cabinet des Estampes les portefeuilles d'estampes facétieuses recueillies par l'abbé de Marolles. Depuis lors, Épinal, Metz, Nancy, ont tiré des milliards d'exemplaires de l'*Arbre d'amour*, avec les variantes apportées à chaque époque par les costumes.

3. A ce propos, M. Jacquemart disait avec raison dans un article de la *Gazette des Beaux-Arts* : « La littérature du XVII[e] siècle a consacré de belles pages à l'appréciation des chefs-d'œuvre sculptés ou peints de l'école française; on lui demanderait en vain un mot sur les esquisses grossières de saints jetées au fond de la vaisselle populaire. »

Rien de plus gai que cette faïence au bord de laquelle un éclatant soleil darde ses rayons étincelants sur un grand pont à dix arches où circulent hommes et femmes.

Qu'on ne sourie pas de cet art naïf. L'œil est frappé à jamais par la claire ornementation du potier qui a fait courir sous le pont de la Nièvre bleue, chargée de barques, la rivière formant le principal motif, qui, en s'enroulant autour des bords ondulés du vase, encadre les figures de saint Bernard et de la vierge Marie, et rompt l'uniformité du fond blanc par les pavillons de couleur flottant au mât des barques.

C'est le tableau du pauvre. L'enfant ne saurait se lasser d'admirer le pont sur lequel passe tant de monde, et le réverbère planté au milieu du pont, et la maison de péage au bout du pont.

Les faïenciers de Nevers, même dans ces pièces communes, sont harmonistes. Le saladier de mariage que je viens de décrire offre deux tons principaux, le jaune et le bleu, employés avec un tact que beaucoup de peintres pourraient étudier. Entre ces deux tons se glissent avec précaution le violet et le verdâtre, qui en éteignent les dissonances trop brusques. Accroché à un mur, le saladier met les yeux en fête; et j'admire cette céramique sans être choqué par l'épaisseur de la terre, non plus que par la naïveté du dessin.

L'art se contente des plus naïfs hommages, et le paysan en a un sens latent, profond, de même qu'il a des délicatesses secrètes que constate la présente *escudelle* de mariage [1].

Quoi de plus touchant que ces paroles inscrites sur le couvercle :

Bourdault Joseph
aspire à ce que le nom et le cœur
de Cel s'y desou passe au sien. 1764.

Sous le couvercle est peinte en camaïeu bleu une sainte Cécile, avec le nom en exergue : *Mademoiselle Colinau;* et au fond de l'écuelle, Joseph Bourdault a fait représenter son patron saint Joseph.

Ces vases de campagne à l'usage des ouvriers sont quelquefois d'une forme élégante; les ornements courent capricieusement autour des formes ondulées, et l'art populaire d'autrefois pourrait donner des leçons à l'art civilisé d'aujourd'hui.

1. Le mot patois des Basses-Alpes, *escudelle,* ne devrait-il pas s'employer pour ces vases élégants que la pauvreté de la langue nous force d'appeler du mot *écuelle* devenu grossier.

Combien de tableaux, de statues de gens qui s'intitulent artistes, ne valent pas ces peintures de potiers obscurs!

L'art se glisse partout, dans les chaumières comme dans les palais, et il est utile de l'épier dans ses diverses manifestations, à la chapelle Sixtine, à l'étalage d'un marchand de nouveautés, dans la cabane du paysan, comme au Louvre.

Sans doute un bas-relief de Phidias donne d'autres émotions que le dessin d'un châle de l'Inde, et l'imagerie d'Épinal ne vaut pas un portrait d'Holbein; mais pourquoi méconnaître des saveurs naturelles? Qu'un Goethe recueille une ballade de campagne, et le caillou devient diamant.

Un jeune antiquaire normand, signalant les céramiques curieuses exposées à l'exposition artistique d'Elbeuf en 1862, disait, non sans justesse:

« Aux pièces de Moustiers nous préférons, peut-être par amour national, les plats immenses à rinceaux réservés, les sucrières monumentales dans leur petitesse et les brocs peints de la grande fabrique rouennaise. Une de ces cruches, où nos bons aïeux buvaient à la fois le cidre pétillant et la gaieté gauloise, porte la date de 1721 et représente des scènes burlesques accompagnées de jeux de mots dans le goût du temps. Au-dessous de l'une de ces caricatures figurant un paysan tenant une oie dans ses bras, sont inscrites ces malignes paroles : *Monnoye est tout* [1]. Ne dirait-on pas que cette charge de l'autre siècle est une plaisanterie du nôtre, et n'a-t-elle pas gardé à travers le temps cet aspect de franc regain d'antique satyre dont s'inspirèrent Villon et Rabelais? »

Mais le même archéologue, en face des faïences populaires du musée de Nevers, n'étant plus poussé par son patriotisme local, se contredisait :

« Comme conséquence de cette période désastreuse (1792), il faut citer ces caricatures grossières et ces scènes populaires bizarres, peintes par des mains inhabiles et destinées, paraît-il, à l'ébahissement de nos bons aïeux. » Et il ajoutait : « La couleur et le dessin, pour se vulgariser et descendre davantage, font autant de platitude et d'ineptie. » Et il s'écriait : « Plus de style, plus d'aspirations vers le beau, partout la trivialité mise à la place de l'élégance. » Et il terminait : « Là où il n'y a ni labeur de la pensée, ni recherche dans l'exécution matérielle, il est inutile d'arrêter l'attention et le regard [2]. »

1. Encore une faïence qui se rattache à l'imagerie populaire, car dans la fameuse estampe de *Crédit est mort* (dont malheureusement l'origine m'échappe), une oie majestueuse s'avance prononçant ces paroles, qui servent de base aux sociétés modernes : *Mon oie fait tout.*

2. Gustave Gouellain. *Le Musée céramique de Nevers,* brochure in-8, Rouen, 1862.

Victor Hugo avait dans son cabinet de toilette, à Paris, une grossière pièce de faïence représentant un buveur sur un tonneau. Figure blanche, rouges couleurs aux joues, chapeau à cornes, habit bleu, culottes jaunes. Les délicats auraient regardé ce joyeux *pichet* sans le comprendre, et celui-là eût passé pour un mystificateur qui eût avancé qu'un grand poëte s'amusait de cet art naïf; mais l'homme qui prépare les *Chansons des rues et des bois* n'est pas de ces dégoûtés qui font fi de l'art populaire.

Toute forme et toute coloration sont étudiées par les grands esprits dans leur essence. Ils vont du sublime au petit art, demandant à tous deux leurs raisons d'être; après avoir passé une journée en contemplation devant Notre-Dame, un broc de cabaretier les arrête par sa forme. Nous en avons la preuve dans les deux vers que Victor Hugo improvisa en l'honneur de son pichet, et qu'il inséra sur un socle confectionné expressément pour le rehausser et le faire apparaître dans toute sa joyeuseté :

Je suis fort triste, quoique assis sur un tonneau.
D'être de sac à vin devenu pot à l'eau [1].

Quand un poëte si considérable s'intéresse à un des plus humbles monuments de l'art populaire, c'est qu'il y découvre quelque chose de particulier qui manque souvent aux arts de la civilisation la plus raffinée.

Les potiers italiens empruntent les dessins des plus beaux vases aux compositions peintes des artistes de leur temps.

L'art nivernais vit des dépouilles de l'art italien.

Delft ne trouve une sorte de style qu'en s'inspirant des ornementations japonaises.

Les fabriques rouennaises fondent dans le même moule l'art japonais et l'art hollandais [2].

Moustiers feuillette à les user les cahiers de Bérain et de Ducerceau, pour s'emparer sans vergogne de leurs caprices et de leurs grotesques.

1. Ce pichet, avec le distique inédit, fut acquis au départ de Paris de Victor Hugo, en 1852, par M. Édouard Pascal, connu par sa belle collection de faïences du Midi.

2. Par lettres patentes, contre-signées Louis XIV et Colbert, du 30 octobre 1673, il est dit :

« Nostre bien amé Louis Poterat nous a très humblement fait remontrer qu'il a trouvé le moyen de faire la véritable *porcelaine de la Chine* et celuy de la *fayence d'Hollande*... » Et ailleurs : « Il est permis audit exposant d'établir une manufacture de faïence violette, peinte de blanc et de bleu, et d'autres couleurs *à la forme de celle d'Hollande*... »

Marseille et Niederwiller se contrefont de telle sorte, que l'œil le plus exercé se perd à saisir les différences de l'art alsacien et de l'art méridional.

Emprunts forcés, recettes déguisées, calques et décalques forment trop souvent le ton de l'art orgueilleux qui cache la misère de ses inventions sous la pompe de l'ornementation.

L'art populaire n'emprunte rien à personne. Il se contente de peu et vit de sa propre essence. Il est quelquefois grossier, original toujours. Son verre est commun, cela ne l'empêche pas de boire dans son verre.

On parle de ses « vulgaires enluminures. » Il ne faudrait rien moins qu'un Montaigne pour traiter cette question de l'*enluminure :* A savoir si la naïveté des colorations n'a pas une action profonde sur les cerveaux simples, ceux du paysan et de l'enfant. J'imagine que Montaigne serait un médiocre partisan des éditions de fermiers généraux, qu'il est de mode aujourd'hui de donner en étrennes aux enfants. Je n'ai pas encore l'autorité nécessaire pour avancer que la *Bibliothèque bleue,* avec ses bois grossiers, répond plus aux yeux curieux de l'enfant que les compositions du jeune et « illustre » Doré ; mais si cette autorité me manque, je sais m'incliner devant les grands esprits de l'Allemagne, de l'Angleterre et de la Suède qui, loin d'affecter pour l'art et la littérature populaires le mépris commun aux natures superficielles, recueillent d'humbles monuments dont ils prennent à tâche de montrer les précieuses et sincères qualités.

On s'inquiète aujourd'hui des légendes, des noëls et des traditions de chaque province. Outre la moisson qu'y fera la langue, l'histoire enregistrera des faits, des coutumes, l'état des esprits à diverses époques.

C'est au même ordre d'idées que se rattache la faïence parlante. Elle sera plus tard la véritable gloire des fabriques nivernaises.

Nevers n'a de caractère particulier que dans la faïence populaire, celle à l'usage des vignerons et des mariniers. Certaines pièces exceptionnelles du XVII[e] siècle resteront remarquables par leur cuisson, leur belle taille ; mais toujours Rouen l'emportera dans ses moindres produits, par ses colorations où le *pink colour* (rouge d'œillet) sonne une note éclatante, inconnue au potier nivernais.

Pourtant au point de vue populaire (et je laisse de côté l'art décoratif), Nevers triomphe de Rouen, l'historien pouvant étudier à livre ouvert les sentiments du peuple, aussi transparents que l'émail qui les recouvre.

CHAMPFLEURY.

GRAMMAIRE

DES ARTS DU DESSIN

ARCHITECTURE, SCULPTURE, PEINTURE

LIVRE DEUXIÈME

SCULPTURE

V.

LA SCULPTURE A DEUX MANIÈRES DE REPRÉSENTER LES OBJETS : LE BAS-RELIEF ET LA RONDE-BOSSE.



UEL qu'il soit, un ouvrage de sculpture est toujours en relief. Si les figures sculptées sont adhérentes à un fond plane, concave ou convexe, par exemple à une muraille, à un vase, à une coupe, et qu'elles s'en détachent par une faible saillie, elles sont dites en *bas-relief*, soit qu'on les ait appliquées sur leur fond, soit qu'elles fassent partie de la matière d'où on les voit sortir.

La sculpture est dite en *haut-relief* lorsque la saillie en est très-prononcée, et ce mot convient aux figures qui sont engagées à demi dans le fond, comme à celles qui n'y sont que tangentes ou adossées. En ce cas, les figures semblent, non pas être sorties de la muraille, mais s'en être rapprochées de manière à s'y appuyer en quelques endroits.

Enfin la sculpture est en plein relief, c'est-à-dire en *ronde-bosse*, lorsqu'elle est isolée et que l'œil peut en faire le tour. Elle prend alors le nom

de statuaire. Bien que ces trois divisions aient leur expression dans la langue, l'usage veut qu'on donne le nom général de bas-relief à toutes les figures adhérentes à un fond, quelle que soit leur saillie, de sorte que les divisions de la sculpture se réduisent à deux, le bas-relief et la statuaire, chacune obéissant à des lois qui lui sont propres.

VI.

LA MODÉRATION DU MOUVEMENT ET LA SOBRIÉTÉ DU GESTE SONT LA PREMIÈRE LOI DE LA STATUAIRE.

Le mot statuaire, dérivé du mot *stare*, se tenir debout, dit assez clairement par son étymologie que la première condition d'une statue est de se bien tenir, d'avoir une assiette solide et ferme. Et de même qu'on demande à l'architecture la solidité apparente aussi bien que la solidité réelle, de même la statuaire doit avoir une pondération assez évidente pour n'éveiller dans notre esprit aucune inquiétude sur son équilibre et sur sa durée. Mais cet aplomb rassurant que doit avoir toute statue ne saurait exister qu'avec un mouvement modéré, et le mouvement ne peut guère être modéré si l'action est violente. Il importe donc tout d'abord au statuaire de choisir une action simple, peu compliquée, de préférer les situations durables à celles qui sont purement exceptionnelles et passagères, de n'exprimer que les douces agitations de l'âme ou du moins des passions intérieures et contenues.

Une statue d'ailleurs est isolée ou groupée avec d'autres. Isolée, elle ne saurait avoir un mouvement bien prononcé, par cela même que son action est individuelle. L'homme seul, en effet, ne se meut que modérément, à moins d'être furieux ou insensé. S'il est calme, il se replie sur lui-même, il réfléchit; s'il se livre à une action quelconque, cette action n'a pas à beaucoup près l'énergie que lui donneraient la présence d'un autre homme, la contradiction, la résistance morale ou physique, le besoin de convaincre l'esprit ou de combattre le corps. Lorsque par exception l'homme isolé est en proie à une activité fiévreuse, il n'appartient plus au domaine de la statuaire; il ne peut plus être représenté que par la peinture. Rappelez-vous Démosthènes lorsque, possédé par le démon de son éloquence, il se promène sur le rivage de la mer, et que d'un mouvement impérieux il apostrophe les flots irrités. Pensez-vous qu'un de ses contemporains, tel que Lysippe, Agasias ou Polyeucte, aurait choisi ce moment

pour faire une statue de l'orateur ? Mais comment fixer dans le marbre ce délire de l'enthousiasme, comment oser ce geste impétueux qui, pour exprimer une âme sortie de son assiette, semblerait jeter la statue hors de son aplomb ? Comment ne pas compromettre la solidité apparente, et



LE GLADIATEUR COMBATTANT.

(Statue d'Agasias d'Éphèse.)

même la solidité réelle, d'une matière aussi pesante, si l'on essaye de faire sentir, par un mouvement énergique, la fière invective de l'orateur et son indignation pour ainsi dire extravasée ? Un tel mouvement ne pourra que précipiter la statue, et sa pose, pour être durable, exi-

gera des appuis dont la seule vue nous rappellera le poids du marbre, et déconcertera peut-être notre admiration. Vienne le peintre : il évoquera l'image du héros dans le milieu même où s'agitait son éloquence ; il creusera sur sa toile le ciel de l'Attique et les profondeurs de la mer. La scène entière sera saisie d'un coup d'œil, et l'orateur aux prises avec les vagues qui lui représentent la multitude de l'agora, n'aura plus rien que de naturel dans son emportement ; il pourra être l'objet d'une peinture sublime. Isolée au contraire sur son piédestal, une figure aussi fortement agitée ne serait plus intelligible pour l'esprit ni rassurante pour les yeux. Sa colère immobile serait ridicule, sans parler ici de son expression, qui, dans un visage muet, ne serait plus qu'une contorsion éternelle. Et si la statue n'était pas un outrage à la statique, elle marquerait l'impuissance du statuaire par les soutiens apparents qu'il lui faudrait ménager dans l'épaisseur du marbre.

Lorsqu'un homme est immobile, on sent qu'il va bientôt se mouvoir le sang qui circule sous sa peau, la vie qui anime son regard nous disent qu'il est capable d'agir, que son immobilité en ce moment est volontaire et qu'elle cessera. Voilà pourquoi la figure humaine en peinture, avec la vérité de ses carnations, la fluidité visible de son sang, la transparence de sa peau, ne semble jamais immobile ; tandis qu'elle est immobile évidemment dans une statue qui ne nous montre que l'extérieur de l'homme, sans laisser transparaître la circulation de la vie, sans en laisser voir les colorations. La sculpture est donc moins propre que la peinture à représenter la vivacité du mouvement, parce que la matière qu'elle met en œuvre semble ajouter encore à son immobilité et nous interdire toute illusion.

C'est une juste remarque de M. Guizot (*Études sur les Beaux-Arts*), que la même action exécutée par une personne isolée ou par plusieurs personnes donne lieu à des attitudes bien différentes. « Ainsi, dit-il, un homme qui, pour s'exercer, fait des armes contre un mur, ne se place point en garde et ne se fend point comme celui qui fait assaut avec un autre. Un homme qui jette une pierre pour apprendre à lancer avec force et avec adresse n'a ni dans le bras ni dans le reste du corps le mouvement et la pose de celui qui jette des pierres à un ennemi. Quoique leur action soit la même, leur intention est différente, et l'intention change le mode de l'action. Il y a dans la chaleur d'une action animée, dans les attitudes qu'elle fait naître, quelque chose de vif et de varié que la peinture doit reproduire, mais dont la sculpture ne peut donner l'idée. La flexibilité du corps humain prend, au milieu de ces mouvements rapides d'hommes qui se touchent et agissent puissamment les uns sur les autres, des

formes que les peintres doivent étudier dans la nature, s'ils veulent les reproduire sur la toile avec vie et vérité, mais que les sculpteurs anciens



LE DISCOBOLE.

(Statue de Naucydès d'Argos.)

ont rarement essayé de rendre en ronde-bosse, parce que cela ne convenait point à leur art. » Il y a là pour les statuaires une excellente leçon.

Oui, le mouvement d'une figure isolée devra être plus modéré même dans l'action la plus vive, qu'il ne le serait si son animation était motivée par le concours ou l'opposition d'une autre figure. L'élan d'Hippomène à la poursuite d'Atalante ne fut pas le même assurément que dans le simple exercice de la course.

L'antiquité, il est vrai, nous offre quelques rares exemples d'un mouvement qui approche de la violence, et ici la figure si connue sous le nom de *Gladiateur combattant* se présentera sans doute à l'esprit du lecteur. Mais s'il est vrai que ce morceau admirable et tant admiré témoigne d'une connaissance profonde de l'anatomie et peut servir de modèle pour l'art d'exprimer avec énergie et vivacité le jeu des muscles, l'élasticité des membres et le frémissement de la vie, il faut reconnaître aussi que le mouvement en est excessif pour la statuaire, et contrasté avec effort. Le bras droit et la jambe gauche rejetés en arrière forment un contraste un peu forcé avec le bras gauche et la jambe droite portés en avant. L'élancement de la figure est tel, qu'il rend difficile le mouvement qui va suivre. Nous sera-t-il permis d'ajouter que la tension musculaire y est poussée jusqu'au point où elle inspire au spectateur un sentiment de fatigue? J'imagine qu'un Grec d'Athènes, un Grec du temps de Périclès, aurait hésité à éterniser dans le marbre une action aussi violente, une action qui dans la vie même n'a pu durer qu'un instant. Lorsqu'il modela cette statue, d'ailleurs si belle, et qui est certainement une statue *iconique*, c'est-à-dire le portrait de quelque vainqueur aux jeux sacrés, Agasias d'Éphèse, florissant au IIIe siècle avant notre ère, était déjà loin de cet âge incomparable où l'on savait être nerveux avec souplesse, vrai, vivant et remué, mais avec mesure et sans effort. Voyez le *Discobole* de Myron : il est représenté au moment où il va lancer le disque. Replié sur lui-même, on l'a comparé au serpent qui s'enroule pour s'élancer avec plus de vigueur, de sorte qu'au mouvement actuel de la figure l'imagination ajoute le mouvement qui va s'accomplir. Plus réservé encore que Myron, Naucydès d'Argos fit aussi une statue de Discobole, et il le représenta la tête inclinée en observation, le corps légèrement reculé, calculant la manière dont il lancera le disque. Rien de plus conforme aux lois de la statuaire que cette action retracée par une attitude qui promet le mouvement et qui le prépare. Et cependant le *Discobole* de Naucydès était une statue de bronze; or, nous dirons plus tard comment les figures qui doivent être coulées en bronze donnent au sculpteur une plus grande latitude, en modifiant les conditions de l'équilibre, et lui permettent d'étendre les limites de son mouvement.

Condamné par les bornes de son art à ne saisir qu'un instant du mobile

spectacle de la nature, le sculpteur, plus encore que le peintre, doit choisir cet unique instant, de manière que notre pensée y ajoute facilement ce qui a précédé et ce qui doit suivre. Puisque tout personnage de la peinture ou de la statuaire est fatalement immobile, et puisque la figure sculptée est encore plus immobile que la figure peinte, ne faut-il pas que notre imagination prête aux ouvrages de l'art le mouvement et la vie dont ils n'ont que l'apparence? L'essentiel est donc pour l'artiste de mettre *notre esprit* en mouvement, de façon à nous faire voir par les yeux de la pensée ce que réellement nous ne voyons point.

Une nécessité qui s'impose au plus hardi statuaire en ce qu'elle est inhérente à l'emploi du marbre, c'est la nécessité de ces soutiens qu'on appelle des *tenons*. Les tenons, à proprement parler, sont des épaisseurs de matières étrangères au corps de la statue et que l'on conserve pour donner de la solidité aux parties détachées de la masse. Mais on appelle aussi *tenons* les motifs accessoires qui font partie de la composition des statues, lorsque ces motifs y sont adhérents. Tantôt, par exemple, c'est un tronc d'arbre sur lequel s'appuie nonchalamment un jeune faune qui a suspendu à un rameau court son pipeau rustique ; tantôt c'est une stèle, un fût de colonne, qui porte les attributs d'une divinité ou les armes d'une amazone prête à combattre. Quelquefois le sculpteur déguise ses tenons en les motivant par l'action même de la statue. S'il nous montre Diane partant pour la chasse, elle est accompagnée d'une biche qui bondit près d'une tige morte indiquant la forêt où la déesse va s'élancer. S'il a modelé une Vénus sortant du bain toute nue ou au moment d'y entrer, il placera auprès d'elle sur un appui la draperie qu'elle vient de dépouiller ou dont elle va se couvrir, et cette draperie retombera en plis heureux sur les cannelures du vase aux parfums. L'ensemble du tenon, élargissant ainsi la partie inférieure du marbre, le rendra plus solide, le fera pyramider et sera pour le statuaire un moyen d'opposer aux délicatesses de la chair les rugosités d'une écorce, ou les plis fouillés d'une draperie, ou le pelage d'un faon.

Lorsqu'un membre de la figure, détaché par un geste violent, s'éloigne de la masse au point de faire craindre un manque de solidité, le sculpteur est contraint de le soutenir par un tenon, et cela même met en relief la vérité de notre principe ; car, faute d'avoir modéré son mouvement, le sculpteur sera conduit à se critiquer lui-même par l'emploi de ces épaisseurs de marbre, de ces bossages malencontreux qui si souvent affligent l'œil, parce qu'ils nous apparaissent comme des excroissances parasites dans la floraison de l'art.

Il est vrai de dire que parfois les statuaires savent mettre à profit la nécessité des tenons et qu'ils s'en servent pour meubler les vides, pour équilibrer les masses, pour répondre à ce besoin instinctif de pondération qu'il faut satisfaire surabondamment, alors même que les lois de la statique ont été rigoureusement obéies. Si vous jetez un nouveau coup d'œil sur le *Discobole* de Naucydès, vous verrez que le tenon par lequel la jambe droite est rattachée au tronc d'arbre est ici voulu par le balancement des masses, et qu'il fait sur la gauche du spectateur un utile contrepoids au développement du disque placé sur la droite. Il est même des artistes raffinés qui, loin de redouter les tenons, se plaisent à leur faire jouer un rôle optique dans la composition de leurs figures. Pradier, qui fut si amoureux du marbre, les employait sans en être choqué le moins du monde : il y voyait dans certains cas, non pas un aveu de l'impuissance du statuaire, mais une nécessité heureuse, et par cela seul que de pareils moyens sont étrangers à toute imitation de la nature, il les considérait comme indiquant avec franchise une œuvre façonnée de main d'homme, une forme adhérente encore, par une attache dernière, au bloc de marbre d'où le génie de l'homme l'a tirée. Mais cet excès de complaisance d'un artiste éminent pour les pratiques intimes de son art n'empêche point que, d'une manière générale, les tenons n'accusent l'imprudence du sculpteur qui n'a pas su modérer le mouvement de sa figure. Michel-Ange lui-même, le terrible Michel-Ange, disait ce mot remarquable : « Il faut qu'une statue se compose de telle sorte qu'elle puisse rouler du haut d'une montagne sans qu'aucun de ses membres vienne à se rompre. » C'était formuler hardiment un principe sage, et recommander la modération par une hyperbole.

Il est maintenant assez clair que la sculpture a tout avantage à représenter de préférence des actions tranquilles et simples, à chercher plutôt des attitudes que des mouvements. Après tout, que la pantomime des statues soit mesurée, que leur geste soit sobre, ce n'est pas seulement une affaire de statique et d'équilibre : c'est aussi une condition de dignité. Un geste violent ne saurait convenir ni à un dieu, parce que la divinité est au-dessus des passions humaines, ni à la figure d'un héros, parce que le héros, même dans la douleur, doit conserver la force de son âme et rester maître de lui.

L'antiquité le possédait au plus haut degré, ce sentiment de la mesure que nous avons perdu. Cicéron disait que le geste de l'orateur ne doit pas dépasser le sommet de sa tête. Si c'est là une loi de l'éloquence, combien cette loi n'est-elle pas plus essentielle à la sévère et grave sculpture! Élevée par le statuaire dans les régions de l'immortalité, la figure

humaine y prend peut-être d'autant plus de grandeur qu'elle rappelle, sans les répéter, les gestes de la vie. Il me semble que l'athlète lui-même, l'athlète vainqueur, une fois divinisé par le marbre, ne fait plus que se souvenir, dans l'Élysée, des mouvements qui décidèrent de son triomphe, et que son ombre sculpturale les recommence, non tels qu'ils furent applaudis dans l'arène aux Jeux Olympiques, mais tels qu'ils se reproduisent, après la mort, dans la mémoire de son âme rassérénée.

Comme la mer demeure tranquille en ses profondeurs, quelque agitée que puisse être sa surface, ainsi les figures grecques, au milieu même des passions, annoncent une âme grande et forte. Cette belle remarque de Winckelmann (*Histoire de l'art chez les anciens*) se vérifie même sur les antiques qui ne sont pas de premier ordre. Apollon indigné vient de lancer un trait mortel au serpent Python: mais son geste n'exprime point la colère, car le sculpteur a choisi l'instant où le mouvement vient de s'accomplir; à ce mouvement succède une attitude animée et fière, exprimant, avec le mépris d'une victoire si facile, le sentiment calme de la majesté qui doit rayonner dans le dieu de la lumière. Les filles de Niobé, que Diane perce de ses flèches, ne s'en défendent point par des gestes violents; elles paraissent engourdies par la terreur et comme fascinées par la vue d'une mort inévitable. Leur mère, au lieu de s'élancer à leur secours en gesticulant et poussant des cris, est frappée aussi de stupeur; elle n'a plus la force de rien sentir, de rien vouloir; sa langue est muette; son âme inondée de douleur est paralysée. Scopas, l'auteur probable de ces statues fameuses, a fait passer dans son marbre le souvenir de la fable qui métamorphosait en rocher la mère des Niobé. Il s'est dispensé ainsi de tenter en sculpture les gestes de l'extrême détresse et l'impossible expression du désespoir.

Que si l'ouvrage du sculpteur, au lieu d'être une statue isolée, se compose de plusieurs figures formant groupe, les mouvements partiels pourront être vifs et contribuer néanmoins à la tranquillité de l'ensemble. Il faut dire encore que si le groupe est destiné à une place où il sera traversé par les rayons du soleil; le sculpteur doit craindre de mutiplier les membres isolés qui pourraient jeter de la confusion dans le groupe en y remuant des lumières et des ombres imprévues. C'est un point essentiel que la silhouette extérieure et intérieure d'un groupe se débrouille aisément et ne soit pas rompue par une complication de gestes, qui de loin feraient ressembler le groupe à un rocher.

Un jour que nous parlions de sculpture avec le statuaire David, il nous disait, lui si impétueux et si facilement ému : « La simplicité du geste aide beaucoup au grandiose. Le geste est le langage de la statuaire;

l'attitude, le regard doivent précéder la parole comme l'éclair précède la foudre. Le geste est, dans notre art, le plus puissant moyen d'expression, en ce qu'il décèle une âme si profondément pénétrée, qu'impatiente de se manifester elle choisit le signe le plus rapide. » On comprend par ces paroles que David, lorsqu'il voulait en sculpture un geste simple, n'entendait point pour cela refroidir l'expression; il pensait seulement que le feu de l'artiste doit rester couvert et caché; il sentait, comme Diderot, que la sculpture est une muse silencieuse et secrète, dont l'enthousiasme bout au dedans, et il se plaisait à répéter ce passage du philosophe : « Rien n'est si facile que de se livrer aux fureurs, aux injures, aux emportements, que de nous montrer un fils tout dégouttant du meurtre de son père, et, sa tête à la main, demandant son salaire. Mais ce qu'il est difficile de bien rendre, c'est : *Prends un siége, Cinna.* C'est lorsque la passion retenue, dissimulée, bouillonne secrètement au fond du cœur, comme le feu de la chaudière souterraine des volcans; c'est dans le moment qui précède l'explosion, c'est quelquefois dans le moment qui la suit, que je vois ce qu'un homme sait faire. »

Ainsi le plus hardi des écrivains français ne pense pas autrement cette fois que le plus sage des Grecs, et le plus chaleureux de nos statuaires contemporains se trouve d'accord, en ce qui touche le mouvement et le geste, avec un Naucydès, un Scopas ou un Praxitèle.

VII.

LA LOI DU MOUVEMENT VARIE ET DOIT VARIER SELON LES MATIÈRES EMPLOYÉES PAR LE SCULPTEUR.

La sculpture emploie diverses matières, la terre, le bois, la pierre, le marbre, le bronze, l'or, l'argent, l'ivoire.

La terre. — La terre glaise, l'argile, a été primitivement employée par les sculpteurs aussi bien que par les potiers. Dans les tombeaux égyptiens des époques les plus reculées et parmi les antiquités assyriennes, on trouve des scarabées et des figurines en terre qui prouvent que ce genre d'ouvrage n'est guère moins ancien que l'industrie de la brique ou l'art de façonner un vase. Il était naturel, en effet, que les premiers artistes eussent l'idée de *modeler*, c'est-à-dire d'imprimer une forme à une matière molle, comme l'argile, qu'ils avaient sous la main, avant de s'attaquer à des matières dures, comme le bois ou la pierre, qui deman-

daient des instruments difficiles à perfectionner. En séchant à l'air libre, les figures ainsi modelées durciraient aussi bien que les briques crues, et nous savons par Pline que le modeleur Calcosthènes avait fait des ouvrages en terre crue, *cruda opera*, dans le quartier d'Athènes appelé le Céramique (de κέραμος, terre à potier); mais il est et il a toujours paru préférable de donner à l'argile, par l'action du feu, une consistance ferme qui lui fait perdre la propriété de se délayer dans l'eau. Voilà pourquoi un ouvrage d'argile s'appelle *terre cuite*.

Nous verrons un peu plus loin que l'exécution de toute statue doit être précédée d'un modèle en argile ou en cire, qui est proprement l'œuvre originale du sculpteur, et dont la statue sera la copie; mais ces modèles originaux une fois terminés sont moulés en plâtre, et la terre est détruite par l'opération même du moulage. Or, nous ne voulons parler ici que des figures qui, une fois modelées en terre, sont cuites et conservées telles quelles. Ces sortes de sculptures ont été pratiquées en Grèce comme en Égypte et en Asie. A Corinthe, les frontons des vieux temples doriques étaient décorés de statues en terre. Pausanias, visitant la Grèce pour la décrire, vit dans le temple de Bacchus à Athènes un ouvrage en terre cuite représentant le roi Amphictyon qui reçoit à sa table Bacchus et d'autres dieux. Parmi les ruines de Pompéi se sont trouvées des statues en terre cuite, de grandeur naturelle et même plus grandes que nature. Mais le plus souvent la terre cuite ne s'emploie que pour des œuvres de petite dimension. Le sculpteur qui se propose de conserver son modèle par la cuisson doit calculer le mouvement de ses figures de manière que leur composition même les soutienne et qu'aucun membre, en s'écartant de la masse, ne soit exposé à se rompre. Les terres qu'on veut cuire, en effet, ne sauraient être soutenues par une armature intérieure, parce que, devant se rétrécir au feu, elles seraient infailliblement disloquées par la présence d'une tige de fer qui resterait rigide pendant que la terre diminuerait de volume. La modération du mouvement est donc ici une loi plus rigoureuse encore.

Du reste, le sculpteur qui veut faire une terre cuite ne confie pas son premier modèle à l'action du feu, au risque de le perdre : il le moule en plâtre et il obtient ainsi des creux dans lesquels le mouleur pousse de la terre, en ayant soin de la tenir partout d'une épaisseur à peu près égale, pour éviter que la différence d'épaisseur ne soit une cause de rupture au moment où la terre se rétrécira. Les divers morceaux de terre, en se rejoignant, formeront une ronde-bosse semblable au premier modèle et qui, au moyen du moule, pourra être remplacée par une autre, si elle périt. Quelquefois, cependant, il arrive que le statuaire, ayant modelé de

verve une figure ou un groupe, se hasarde à le cuire immédiatement, sans prendre la peine de le mouler. Il donne ainsi de la consistance à ces images rapidement conçues, qui sont la fantaisie d'un jour et qui, façonnées d'un pouce fiévreux, portent l'empreinte d'une inspiration passagère et chaleureuse. Ce qui n'a duré qu'un instant dans sa tête échauffée, il le rend durable dans l'argile durcie au feu. L'artiste nous livre de la sorte le secret de ses émotions fugitives et l'intimité de son âme. La *terre cuite* est en effet pour le sculpteur ce qu'est pour le peintre un de ces dessins qu'il crayonne ou qu'il écrit d'une plume légère sur le papier pour les graver à l'eau-forte, en s'attachant moins à la réalité qu'à l'esprit des formes, et qui sont comme les autographes de son génie. Muse grave, sévère et formaliste, quand elle touche au marbre, la sculpture se permet, dans les terres cuites, surtout de petite dimension, la liberté de l'esquisse et même la vivacité de l'improvisation. Certains maîtres modernes, Clodion par exemple, ont passé leur vie à multiplier ces modèles faciles, qu'ils ont frappés au coin d'une liberté charmante et dont l'heureuse incorrection est souvent rachetée par tant de grâce. Mais ces badinages du sculpteur ne laissent pas que d'être soumis au principe d'un mouvement tempéré par la fragilité de la matière. La sculpture est un art sérieux, même quand elle joue ; elle est retenue et mesurée jusque dans ses entraînements et ses caprices.

Le bois. — L'art de modeler les matières molles, c'est-à-dire *la plastique*, précéda sans doute l'art de tailler les matières dures et les métaux, de les ciseler, de les graver, c'est-à-dire *la toreutique*. On dut faire des statues d'argile avant de sculpter des statues de bois. Celles-ci pourtant remontent à des époques très-anciennes. S'il en faut croire des traditions où l'histoire se mêle avec la fable, les sculptures de l'Athénien Dédale, petit-fils d'Érechthée, qui florissait vers le XIIIe siècle avant notre ère, antérieurement au siége de Troie, étaient des sculptures en bois, d'où ces sortes d'ouvrages avaient pris le nom de figures *dédaliennes*. Vulcain, suivant le récit d'Homère, avait imité sur le bouclier d'Achille un chœur de danses sculpté en bas-relief par Dédale. Au nom de cet artiste fameux les Grecs rattachaient volontiers des aventures fabuleuses, et ils avaient si bien personnifié en lui l'invention de la sculpture, que Socrate, parce qu'il était statuaire, se disait descendant de Dédale. C'était lui, disait-on, lui Dédale, qui le premier avait ouvert les yeux des statues. Le premier, il avait détaché du corps les bras et les jambes, expression probablement figurée pour faire entendre que l'art devait à un Grec les commencements de son animation et de sa vérité. Par un Grec, la momie égyptienne,

image de mort, avait donné un premier signe de mouvement et de retour à la vie.

La sculpture en bois, du reste, se prête beaucoup mieux au mouvement que les granits, les porphyres et les marbres. Substance fibreuse, compacte et relativement légère, le bois a plus de portée que la pierre, et conséquemment il peut se projeter plus avant dans le vide ; d'où il suit que les membres d'une figure sculptée en chêne, en cèdre, en sycomore, s'ils viennent à s'écarter de la masse, ne courent pas risque d'être rompus par leur pesanteur. Tel geste dont la vivacité et l'expansion seraient excessifs dans la sculpture en marbre est possible et même tolérable dans la sculpture en bois, où il n'a rien d'inquiétant pour l'esprit ni pour le regard.

Une autre remarque à faire sur ce genre de sculpture, c'est qu'il a été l'objet d'une certaine prédilection parmi les chrétiens, même au temps de la Renaissance et au XVII[e] siècle, alors que le marbre abondait et que l'adresse du ciseau était arrivée à son comble. En Flandre, en Allemagne, en Italie, en Espagne surtout, le talent de fouiller le bois a été poussé au dernier degré de la souplesse et de l'expression, particulièrement dans la décoration des églises. Ici, des baldaquins d'autels sont soutenus par des anges aux draperies volantes ; là, ce sont des figures qui s'avancent en porte à faux pour soutenir la devanture d'une chaire à prêcher ou le dais d'un trône épiscopal. L'aspect austère du bois, tel que le modifie le ton bruni, mordoré et profond de l'encaustique dont il est enduit et lustré, en éloignant toute ressemblance avec la couleur naturelle du nu, semble convenir à l'esprit d'une religion ennemie de la chair. Ainsi, par le seul choix d'une matière dépourvue de séduction, les pays catholiques sont parvenus à racheter ce qu'il y avait de paganisme dans l'art du sculpteur.

Il nous souvient de la forte impression que nous firent les saints sculptés, en bois, de Berruguete, lorsque nous visitions la cathédrale de Tolède Il y avait une harmonie singulière entre ces figures de chêne sombre, qui entourent le chœur, figures fières, tristes et sévèrement drapées, et l'obscurité formidable d'une église où les sentiments de l'Évangile ont pris un caractère farouche, où l'on se sent pénétré d'effroi rien que par le silence de la lumière. Le marbre grec étincelant de paillettes ferait tache, par sa gaieté vivante, au milieu de ce sanctuaire ; il éveillerait le souvenir profane des cultes antiques.

L'Italie païenne de la Renaissance a eu au contraire une préférence marquée pour l'emploi des beaux marbres. De ses rares sculpteurs en bois, le plus étonnant a été Andrea Brustoloni, dont on voit à Venise tant de merveilleux ouvrages. Habile à raviver la matière par le contraste des cou-

leurs et le rapprochement des essences les plus diverses, Brustoloni a su mettre à profit la liberté de mouvement que permet la sculpture en bois. Tantôt des nymphes à demi nues se tourmentent sur les bras d'un fauteuil, chiffonnant des draperies que la dignité du marbre se refuserait à exprimer ; tantôt des nègres d'ébène, à moitié couverts d'un vêtement fait de poirier, portent des candélabres dans les poses les plus capricieuses et les plus mouvementées.

Bien que l'usage des sculptures en bois ait été appliqué et le soit encore à de grandes figures, particulièrement aux crucifix des églises, dont les bras sont nécessairement rapportés, il convient plutôt de s'en servir pour des ouvrages de petite dimension, qui peuvent être travaillés d'une seule pièce. En tous cas, c'est à la décoration intérieure, et à l'abri des intempéries de l'air, qu'il faut employer une matière qui peut se déjeter et se fendre. Sujet d'ailleurs à être consumé par le feu ou rongé des vers, le bois ne saurait promettre à l'artiste une durée bien longue, une durée proportionnée au temps, à la patience et à l'habileté que la matière exige, car la pratique du bois ne s'apprend point aussi vite que celle du marbre ; elle demande un peu plus d'habitude dans le maniement de l'outil. Mais une fois que l'artiste a composé le modèle de sa statue, qu'il en a arrêté la silhouette et les formes intérieures, il peut confier à un praticien le gros de la besogne, se réservant pour lui-même les touches délicates et décisives, les derniers accents.

La pierre. — De toutes les substances que la sculpture met en œuvre, celle-ci est la moins susceptible de mouvement. Les attitudes solennellement immobiles que les prêtres égyptiens donnaient si volontiers à leurs statues, surtout à leurs colosses, étaient conseillées aussi par la pesanteur de la matière ; de façon que les éléments puisés dans la nature se trouvaient, par une coïncidence singulière, parfaitement d'accord avec le génie d'un peuple jaloux de la durée, rivé à l'immuable, et pour qui la stabilité de l'art monumental fut toujours la condition première de la majesté et de la grandeur. Le goût d'une sculpture imposante et peu remuée devait naître dans le pays qui produisait les granits, les porphyres, la serpentine, le basalte.

Au surplus, toute statue gigantesque, par cela même qu'elle se rapproche de l'architecture, gagne un certain air de gravité à être sculptée ou plutôt construite dans une substance semblable à celle des ouvrages architectoniques. Elle devient plus monumentale encore lorsqu'elle est taillée dans le roc, au sommet d'une montagne, pour être vue de très-loin et servir de décoration colossale non plus à une ville seulement, mais à une

province. La rudesse de la matière ne messied pas d'ailleurs à des colosses, dans lesquels la finesse du grain serait inutile, et où la perfection du détail serait déplacée. La simple pierre y est d'autant plus convenable, qu'elle amène l'artiste à observer une tranquillité de lignes et une fierté de silhouette favorables au grand style, en lui rendant impossibles les écarts du geste et les hardiesses du mouvement. Au surplus, il est des pierres propres à recevoir le poli et qui ont été la matière des plus belles œuvres de la sculpture française. On en peut citer pour exemple le groupe colossal de Richier, célèbre sous le nom de *Sépulcre de Saint-Mihiel*, en Lorraine.

C'est donc une nécessité pour le sculpteur d'être calme et grave quand il s'attaque à la pierre ; mais cette entrave apportée à son génie tournera au profit de sa grandeur si, par une obéissance volontaire à la nature des choses, il sait être imposant et majestueux là où il ne saurait animer sa pantomime par une action vive. La sculpture en pierre, par sa simplicité mâle et robuste, est pour ainsi dire l'ordre dorique du statuaire. C'est là surtout que les mouvements doivent être, non pas excentriques, mais concentriques.

Le marbre. — La Grèce, qui est la patrie des grands sculpteurs, est aussi la patrie du beau marbre. Les montagnes qui environnent la ville d'Athènes contiennent des carrières de marbre précieux, mais qui, à force d'être abondant, fut employé jadis comme de la pierre, et servit à bâtir des temples. Sans parler du mont Hymette, aussi riche en marbre que célèbre par son miel, le mont Pentélique fournissait aux œuvres de la sculpture et de l'architecture athéniennes un beau marbre blanc dont la cassure est semée de paillettes étincelantes, et qui, une fois poli, prend avec le temps un ton d'ivoire. De ce marbre étaient construits tous les édifices publics d'Athènes, entre autres les temples de la Victoire Aptère et de Minerve Poliade, les Propylées, le Parthénon. Le Péloponèse renfermait dans les carrières du mont Taygète ce marbre de couleur verte qu'on appelle aujourd'hui *vert antique*. Le cap Ténare recélait un marbre noir comme l'ébène. Corinthe avait du marbre jaune, et Phigalie, ce marbre gris dont fut bâti le temple d'Apollon. Presque toutes les îles de la mer Égée possédaient des marbrières : Thasos, Lesbos, Chio, Paros, Mélos (Milo), Proconèse, Rhodes, l'Eubée. Enfin cette Asie Mineure, qui fut une seconde Grèce, était aussi féconde en marbres qu'en artistes. Le plus fameux de tous ces marbres était celui de Paros, qui est semé de gros grains cubiques et brillants, dont le scintillement prête une sorte de vibration optique à la matière. La *Diane chasseresse* du Louvre est en marbre de Paros. Ainsi la nature, par une de ses harmonies admirables, avait formé la matière

des statues dans les contrées les plus fertiles en divinités, en héros et en statuaires. N'est-il pas remarquable aussi que les carrières de Luna aient été découvertes en Étrurie, au siècle d'Auguste, lorsque l'art passait de la Grèce en Italie, et que les marbres de Carrare se soient trouvés si près de la seconde Athènes, de la ville où devaient naître Donatello, Ghiberti, Verocchio et Michel-Ange?

Bien que le marbre blanc soit considéré comme le marbre statuaire par excellence, parce qu'il convient à l'imitation du nu, les anciens ont employé quelquefois le marbre de couleur lorsqu'il était d'un seul ton. Par exemple, le *noir antique*, tiré de la Libye, servait à représenter des esclaves africains, dont la peau luisante et le teint d'ébène étaient parfaitement rendus par la couleur et le poli de la substance. Les têtes de Bacchus, les figures de satyres se taillaient volontiers dans le marbre que l'on nomme aujourd'hui *rouge antique*. Il nous souvient d'avoir vu au musée du Capitole, à Rome, un *Faune à la vendange* qui est sculpté en cette belle matière, et dont le masque souriant exprime une ivresse voluptueuse, expression que rend plus vive encore le ton du marbre, comme si les sylvains et les bacchantes avaient pris plaisir à barbouiller de lie le jeune faune, ou à le plonger aviné dans le pressoir.

Il faut qu'on le sache pourtant : le marbre ne fut pas la substance le plus souvent mise en œuvre par les artistes grecs. Si les statues qu'ils ont sculptées dans cette matière sont à peu près les seules qui soient parvenues jusqu'à nous, cela tient à ce que leurs nombreux ouvrages en bronze, en argent, en ivoire et en or tentèrent la cupidité des Barbares, et que bien des chefs-d'œuvre des Myron, des Lisyppe, et peut-être de Phidias, furent dépecés ou fondus à Constantinople, en 1204, par les croisés, nos rudes ancêtres.

Ce que nous avons dit dans la VIe proposition sur le mouvement et le geste, étant surtout relatif à la sculpture en marbre, nous n'avons pas à y revenir ici ; mais il nous reste quelque chose à dire sur le mouvement dans les figures de bronze.

Le bronze. — Les anciens donnèrent le nom de *sculpteurs* à ceux qui taillaient leurs figures avec un ciseau dans la pierre ou le marbre, et le nom de *statuaires* à ceux qui faisaient des figures de bronze. Cette distinction, qui n'existe plus dans notre langage, était fort juste, car lorsqu'on travaille une figure pour la couler en bronze, on ne la sculpte pas, on la modèle.

L'art de couler le bronze fut trouvé par deux artistes de Samos, Rhœcus et son fils Théodore, qui florissaient, selon Pausanias, au temps de

Cyrus et de Crésus, c'est-à-dire au sixième siècle avant notre ère, et, selon Pline, au septième siècle, environ 690 ans avant J.-C. Antérieurement à leur découverte, qui ne fut qu'un perfectionnement, on ne savait autre chose que de rapprocher des plaques de métal que l'on assemblait avec des clous et que l'on rivait. L'invention des artistes samiens consistait, sans doute, à couler le bronze dans un moule à noyau qui permettait de diminuer au gré de l'artiste l'épaisseur du métal. Ceci demande une explication :

Le sculpteur qui veut faire une statue de bronze commence par façonner en terre le modèle de sa statue. Quand ce modèle est complétement fini jusqu'à la dernière touche, il le fait mouler en plâtre, c'est-à-dire qu'il prend, en deux ou plusieurs morceaux, l'empreinte de son œuvre. Ce qui était en relief dans le modèle en terre est en creux dans le moule en plâtre. Si l'on rapproche exactement les divers morceaux du moule, la statue s'y trouve représentée par un vide, car le premier modèle en terre, autour duquel on a rapproché les morceaux, a été déformé et retiré par un trou ménagé sous les pieds de la statue. Dans le vide, on coule du plâtre liquide qui se pétrifie en quelques instants. Alors ce qui était un vide devient un plein ; ce qui était creux devient en relief, et au lieu de son modèle en terre, qui a disparu, le sculpteur a devant lui une figure en plâtre identiquement semblable à ce modèle.

Pour changer cette statue de plâtre en une statue de bronze, il est nécessaire de faire un second moulage. On prend donc une nouvelle empreinte de la statue, et pour que le plâtre du second moule creux ne se colle pas au plâtre du modèle en relief, on enduit ce relief d'un corps gras qui empêche les deux plâtres de s'unir. On obtient ainsi un nouveau creux en plusieurs petites pièces que l'on doit ensuite rapprocher et réunir, pour la commodité pratique, dans des pièces plus grandes appelées *chapes*. Les pièces petites ainsi assemblées et enveloppées dans les grandes, il est clair que si on réunissait les chapes, elles laisseraient entre elles une cavité, c'est-à-dire que, pour la seconde fois, la statue serait représentée par un vide. Maintenant, si la statue devait être en bronze massif, il suffirait de couler du bronze plein le moule creux, en ayant soin de faire alors ce moule en un ciment capable de supporter l'opération. Mais il importe que le bronze ne soit pas massif, car il serait d'une pesanteur exorbitante, outre qu'il exigerait une dépense inutile de métal. Or voici comment on procède pour rendre le bronze aussi mince, aussi léger que possible.

On imbibe d'huile tous les creux du moule et on y applique des lames de cire, de l'épaisseur que l'on veut donner au bronze. Cela fait, on

établit une armature en fer dont les branches sont pliées suivant l'attitude de la statue, mais qui doit lui assurer une assiette fixe. Toutes les pièces du moule qui sont revêtues de cire étant rassemblées autour de l'armature, de manière à s'y appuyer sans déplacement possible, forment une enceinte qu'on entoure de cercles de fer. Dans cette enceinte on fait couler, par le haut du moule, du plâtre liquide et de la brique en poudre, et ce ciment, auquel le moule imprime grossièrement les formes de la statue, est ce qu'on nomme le *noyau*. Une fois durci, le noyau ne fait plus qu'un seul corps avec l'armature et avec la cire. Si l'on retire alors les cercles de fer et les pièces du moule, la figure paraît en cire telle qu'elle était en plâtre. C'est le moment pour le sculpteur de réparer son ouvrage dans les endroits qui en ont besoin, surtout le long des coutures que les différents joints du moule ont laissées sur la cire.

L'ouvrage réparé, on attache à la cire divers tuyaux qui sont : les *égouts*, par lesquels devra s'écouler la cire à mesure qu'elle se fondra ; les *jets*, par lesquels s'introduira le bronze en fusion, et les *évents*, qui ménageront à l'air une libre issue quand le métal se précipitera. Une fois que ce mécanisme de circulation se trouve bien établi, la figure entière est enveloppée d'un nouveau moule liquide à plusieurs couches, lesquelles, en séchant l'une sur l'autre, composent un ciment épais. Ensuite, par des opérations matérielles dont ici la description est inutile, on fait chauffer et couler la cire afin de préparer une place vide entre la masse grossière du noyau et le moule extérieur, qui conserve la fidèle empreinte de la statue. Le vide laissé par les cires fondues sera rempli par le métal enflammé. Quand le fondeur a terminé sa délicate besogne et que tous les appareils extérieurs sont enlevés, le sculpteur voit son œuvre transformée en bronze. On retire alors le noyau, et l'on ne conserve de l'armature que les pièces nécessaires à la solidité de la statue. Ces pièces, qui seront scellées dans le piédestal, passent dans les jambes de la statue, si elle est pédestre, et, si elle est équestre, dans celles des jambes du cheval qui porteront sur la base. Il ne reste plus au statuaire qu'à *réparer* le bronze comme il a réparé la cire, c'est-à-dire à faire disparaître la trace des tuyaux, à rabattre ces rugosités que les fondeurs appellent des *balèvres*, en un mot à polir, à finir.

A présent que le lecteur a au moins une idée de la manière dont se fait un bronze, il s'expliquera comment les lois du mouvement sont modifiées, dans l'art du sculpteur, par la nature des substances. Une statue en bronze est en effet très-légère, bien que les modernes n'économisent point la matière autant que le faisaient les anciens, à en juger par la statue

équestre de Marc-Aurèle, qui est à Rome, et dont le bronze n'a que neuf millimètres d'épaisseur. Cette légèreté possible du bronze permet au statuaire de laisser des parties considérables de sa figure s'avancer dans le vide et de ménager une différence d'épaisseur entre ces parties et celles qui tiennent au piédestal. Dans la statue équestre et colossale de Pierre le Grand, modelée et fondue à Saint-Pétersbourg par le sculpteur parisien Falconet, toute la machine n'ayant d'autre appui que les pieds de derrière du cheval, l'artiste jugea essentiel que les parties antérieures du colosse fussent tenues très-légères. La même précaution dut être prise par Bosio, lorsqu'il éleva sur la place des Victoires, à Paris, cette statue équestre de Louis XIV, dont le cheval a, d'ailleurs, si peu de naturel, de grâce et de vie.

Les plus hardis mouvements peuvent donc être tentés par le statuaire quand il travaille pour le bronze, en ce sens qu'il n'a pas à craindre que la matière inspire des inquiétudes à notre esprit, en nous menaçant de sa chute. Mais en dehors des lois de la pondération, la dignité de l'art garde ses droits. Il suffit, pour le comprendre, de ce premier rudiment du goût, qui n'est encore que du bon sens. L'élan extraordinaire d'une figure en bronze n'est tolérable que si elle doit paraître volante, comme le *Mercure* si connu de Jean de Bologne, qui porte des ailes au pétase et aux talons, et qui n'appuie qu'un seul pied sur sa base, sans offenser pourtant nos regards. En s'autorisant de cet exemple, un de nos statuaires a conçu la très-heureuse figure du génie de la Liberté, qui surmonte la colonne de Juillet, à Paris, et qui, les ailes déployées, semble planer sur le monument. Encore est-il que l'habile sculpteur n'aurait pas certainement osé un tel mouvement, si le bronze n'avait dû être doré, et rendu par là plus léger pour l'œil et moins tranchant sur les couches lumineuses de l'air.

L'Or et l'Ivoire. — Dans les temps modernes, ces deux belles matières n'ont jamais été employées que séparées et pour de petits ouvrages. L'antiquité, au contraire, trouva le moyen de les associer et d'en faire des œuvres colossales. Il paraît même que la sculpture en métaux, la *toreutique*, était plus ancienne que la statuaire en marbre, qu'elle eut en Grèce un développement plus considérable et qu'elle fut le privilége des hommes libres. « Il y a une manière de sculpture, dit Quatremère de Quincy « (*le Jupiter Olympien*), qui consiste à faire des statues de toutes sortes « de métal, d'or, d'argent, de bronze et de beaucoup d'autres réunions « de matières, par des morceaux rapportés, par compartiments, soit fon- « dus séparément, soit battus, soit travaillés au ciselet, soudés, rapprochés « et formant un tout solide. Cette manière est la plus ancienne; elle a pro-

« duit des ouvrages sans nombre. La Grèce lui a dû ses plus grands et ses « plus rares monuments. »

Phidias fut l'artiste qui perfectionna la toreutique en élevant les statues en or et en ivoire, de Minerve dans le Parthénon d'Athènes, et de Jupiter dans le temple de ce dieu à Olympie, statues dont la hauteur totale mesurait quinze mètres pour la première, et dix-sept mètres pour la seconde. Par la divine beauté de ces deux colosses, qui épuisèrent l'admiration de l'antiquité, Phidias avait porté au dernier degré de la splendeur cette branche de la toreutique appelée la *statuaire chryséléphantine*, c'est-à-dire faite d'or et d'ivoire (comme l'indiquent les racines grecques de ces deux mots, qui sont χρυσός, or, et ἐλέφας, éléphant, ivoire).

Il ne se peut rien ajouter sur la statuaire chryséléphantine à ce qu'en a dit Quatremère dans son *Jupiter Olympien*, ouvrage si ferme en ses déductions, si plein, si lumineux; et s'il est permis de critiquer la manière et le style dans lesquels l'auteur a restitué les statues de Phidias, il nous semble impossible de réfuter l'ensemble des notions rassemblées et mises en ordre par le savant archéologue. Nous n'avons ici que des emprunts à lui faire.

La combinaison de l'ivoire avec l'or dans les idoles était à la fois un conseil de la religion et une convenance de l'art. Convertir en chefs-d'œuvre les trésors qu'ils recevaient, c'était, pour les prêtres, les rendre plus sacrés et en assurer la possession à leurs temples. Primitivement, les simulacres des dieux étaient pauvres, mais vénérés à cause même d'une pauvreté qui paraissait auguste. Devenus opulents, les ministres de ces dieux voulurent frapper l'esprit des peuples par la magnificence des images proposées à leur adoration, et dès lors rien ne fut trop riche, trop précieux, trop rare pour les idoles. D'autre part, les artistes trouvèrent dans l'union de l'or et de l'ivoire les moyens de donner un éclat extraordinaire à leurs talents, et l'occasion de lutter par la beauté de l'ouvrage avec la beauté de la matière. L'ivoire est, en effet, une substance incomparable pour recevoir ce doux poli qui caresse l'œil. Sa blancheur blonde, qui se prête si bien à l'imitation de la chair, se marie à merveille avec les tons ardents de l'or. Composé de fibres qui en font un vrai tissu, il est susceptible d'une certaine élasticité, et il ne se rompt pas aussi aisément que les matières formées par concrétion, comme la pierre et le marbre. Fourni par les défenses de l'éléphant, l'ivoire était une substance précieuse par sa rareté autant que par sa finesse et par le prestige que lui donnait encore la tradition; car c'était d'ivoire qu'avaient été faits la chaise de Pénélope, le lit d'Ulysse et, chez les Hébreux, le trône de Salomon. Toutes ces qualités de l'ivoire le rendaient digne d'être associé au

métal le plus beau, le plus estimé, à celui qui brille parmi les autres métaux, dit Pindare, comme la flamme dans les ténèbres.

Mais comment élever un colosse avec une matière qui ne se présente jamais qu'en morceaux d'une médiocre étendue, les plus grandes défenses de l'éléphant n'ayant guère que deux mètres de longueur, sur lesquels il faut retrancher la partie creuse de la dent, qui ne peut servir à l'artiste? Les anciens, il est vrai, connurent le secret d'amollir l'ivoire, de sorte qu'après avoir coupé sur la dent, par une incision circulaire, des tronçons cylindriques, ils parvinrent à les aplanir et à se procurer des dalles dont l'étendue mesurait trois fois le diamètre de la dent, et qui pouvaient avoir en tous sens soixante-dix centimètres superficiels sur une épaisseur d'environ cinq centimètres. Quatremère de Quincy a montré clairement, a fait toucher au doigt les procédés au moyen desquels les Grecs ont dû assembler et adapter autour d'un noyau ou, pour mieux dire, d'une *âme* en bois ou en plomb, les nombreux morceaux d'ivoire dont l'ensemble devait composer, avec des parties en or, une statue gigantesque. Ces notions n'ont plus guère qu'une valeur archéologique, aujourd'hui que la sculpture ne travaille l'or et l'ivoire que séparément et en petit. De nos jours, une statue en or serait une pure exception ; c'est même une rareté qu'une statue d'argent comme la gracieuse figure de Bosio que l'on voit au Louvre et qui représente Henri IV enfant, de grandeur naturelle. Soutenues par une armature intérieure en fer, les statues d'or et d'ivoire pourraient se prêter à des actions compliquées, à des mouvements hardis ; mais il va sans dire que les artistes de l'antiquité n'ayant appliqué la statuaire chryséléphantine qu'aux images des grands dieux, exposées dans les temples qu'elles remplissaient de leurs proportions colossales, conservèrent à ces images le calme majestueux qui est si convenable à la souveraineté olympienne.

Nous dirons bientôt comment la combinaison de plusieurs matières diversement colorées par la nature a conduit l'antiquité à la *sculpture polychrome*, et comment se légitime la répugnance du génie moderne pour ce genre de sculpture, qui est vicieux dans son principe bien qu'il ait pu être admirable dans quelques chefs-d'œuvre du génie antique. Oui, nous espérons justifier par des raisons vives et fortes le sentiment qui condamne la polychromie en sculpture, au nom même de la haute signification et de la dignité sévère de ce grand art.

CHARLES BLANC.

LA PEINTURE VITRIFIÉE ET L'ARCHITECTURE

AU SALON DE 1864



La peinture vitrifiée. — C'est au moment où la peinture monumentale est en pleine décadence que l'on s'occupe le plus des moyens de rendre inaltérables les œuvres dont nos artistes couvrent les murs des monuments sous le prétexte de les décorer. Contraste étrange. Mais peut-être les chercheurs d'aujourd'hui travaillent-ils pour la génération de jeunes peintres d'histoire dont nous pouvons saluer la naissance au présent Salon ?

De tous les procédés destinés à rendre la peinture inaltérable, le plus pratique, celui qui nous semble le moins déranger les artistes dans leurs habitudes, et qui a, de plus, cet avantage de ne point exposer leurs œuvres aux chances aléatoires d'un passage par le feu, est ce que les Allemands appellent la stéréochromie. C'est celui que M. Echter a employé pour peindre un petit panneau de pierre exposé sur un des chevalets de la salle des miniatures et des émaux, et c'est le même qu'il a mis en pratique pour exécuter, sous la direction de M. Kaulbach, les grandes compositions de ce dernier au musée de Berlin.

Sur deux couches de mortier convenablement préparées et silicatisées au moyen d'une injection de verre soluble (silicate de soude), on peint avec des couleurs simplement préparées à l'eau. Puis, lorsque la peinture est sèche, on injecte de nouveau et plusieurs fois du verre soluble. Les

couleurs se trouvent ainsi emprisonnées dans un silicate double de chaux et de soude, c'est-à-dire dans un véritable verre obtenu par la voie humide au lieu de l'être par la voie ignée, et elles deviennent inaltérables à tous les agents extérieurs ordinaires. C'est ainsi qu'un de nos amis a pu voir nettoyer au moyen d'une pompe à incendie les peintures du fronton de l'église située sur la Montagne de la Cour, à Bruxelles, peintures qui avaient été préparées par les procédés semblables ou analogues à ceux que l'on emploie à Berlin, et que le Dr Fuchs, de Munich, a imaginés [1]. Dans ces procédés que M. Émile Lafon vient d'expérimenter à Tours, le maniement des couleurs est le même que dans la détrempe. La préparation des mortiers et leur silicatisation regardent l'entrepreneur. Cette dernière opération que doit subir la peinture demande seule à être surveillée par le peintre, qui peut y faire les retouches nécessaires.

L'échantillon exposé par M. Echter, et représentant un petit génie jouant du triangle dans un rinceau feuillagé, ne diffère en rien, par l'aspect, des peintures murales ordinaires : il n'en est pas de même des peintures vitrifiées au feu qui sont ailleurs exposées. Leur surface étant agatisée, l'aspect en est brillant et lustré. L'emploi de ces peintures nous semble devoir être réservé aux décorations extérieures des monuments, et dans les intérieurs, à quelques ornements accessoires et aux soubassements. De plus, leur excipient se composant de plaques qui doivent passer au feu, il serait dangereux de donner à celles-ci la forme courbe que nécessiterait l'ornementation des voûtes au moyen de peintures vitrifiées.

A force de prêcher depuis trop longtemps à des sourds, M. Jollivet s'est fait enfin entendre de quelqu'un. Mais c'est un disciple bien timide qu'il a obtenu en M. de Rudder. Les deux camaïeux de couleur groseille sur lave émaillée, qui forment deux stations d'un chemin de croix destiné à l'église de Charleville, sont loin des splendides colorations des panneaux exposés l'an dernier par M. Jollivet, mais c'est un début. Seulement ce début montre encore moins de style que les compositions du vulgarisateur de ce genre de peinture, et il est à craindre que les exécutants ne fassent tort au procédé.

M. Paul Balze, qui ambitionne de nous faire connaître Raphaël, s'essaye à le faire revivre sur faïence. M. Paul Balze s'est imaginé de copier, dans des proportions plus grandes que nature, le petit panneau, ce chef-d'œuvre d'un si grand caractère, qui est au palais Pitti, et qui représente

1. *La Stéréochromie*, par le Dr J. N. Fuchs. Traduite de l'allemand par L. D. 1 vol. in-8 de 69 pages. E. Lacroix, Paris, 1864.

la *Vision d'Ézéchiel.* Une telle entreprise demandait Jules Romain, sinon Raphaël lui-même; mais M. Paul Balze n'a pas craint d'amplifier le chef-d'œuvre et d'en enluminer un nombre considérable de carreaux. Comme tous les carreaux ne reçoivent point une égale cuisson, les couleurs semblables soumises à des températures différentes prennent des tons différents. Aussi les chairs et les draperies ne présentent plus qu'un bariolage auquel l'exécutant n'avait guère songé d'abord. Les chairs ne sont que plaies; les draperies ne sont que pièces. Tous les joints, de plus, coupent la composition au hasard et produisent le plus désagréable effet du monde.

Nous ne proscrivons point la peinture monumentale sur faïence, que les Italiens ont pratiquée en Espagne dès les commencements du XVIe siècle, peinture qui s'y est perpétuée jusqu'à nos jours, et que M. Joseph Devers a renouvelée parmi nous dès 1853, à l'exposition des Menus-Plaisirs; mais nous voudrions que l'on changeât le procédé. Tant que l'on peindra sur des carreaux réguliers, malgré toute l'habileté du monde, on ne pourra faire disparaître ni les inégalités de cuisson, ni les joints. Ne pourrait-on pas dissimuler ces joints et atténuer ces inégalités de cuisson en opérant comme pour les vitraux? On diviserait la composition suivant les contours et les plis en un certain nombre de pièces irrégulières calculées de telle sorte que chaque morceau dût recevoir une même couleur ou la représentation d'une même chose. On ne verrait plus alors ces désaccords de ton qu'on remarque dans les *azulejos* ordinaires, et les joints seraient dissimulés dans des plis obscurs ou le long des contours. Mais il faudrait composer les sujets pour le procédé et ne pas essayer de transporter sur faïence le premier sujet venu.

M. Michel Bouquet, qui depuis longtemps pratique la peinture sur faïence d'une façon toute personnelle, et qui y a acquis une très-grande habileté, recherche peut-être trop de variété dans les tons de ses paysages. Un peu plus de simplicité dans la couleur et dans l'exécution nous semblerait devoir alléger l'aspect de cette peinture qui est et doit être avant tout décorative. Nous devons louer néanmoins M. Bouquet de la profondeur de ses ciels et de l'exécution franche de certaines parties de ses paysages, comme les saules dans la plaque intitulée : *Bords de rivière.*

Avec la peinture sur porcelaine les demoiselles vertueuses peuvent se faire trois mille livres de rente. C'est un joli petit revenu et un charmant petit état qui ne demande pas grands frais d'installation. Mais il n'y a guère à dire sur les agréables et vulgaires copies qu'elles produisent à l'envi. Quand elles ont du talent elles en dépensent beaucoup à

faire sur des vases de Sèvres des copies qui changent de ton à la cuisson et qui ont le grand tort d'être antidécoratives. Enfin, dans le plus grand nombre de cas, c'est un genre détestable et faux, où quelques artistes se sont fait un nom.

Nous pouvons noter une agréable copie de *l'Immaculée Conception* de Murillo, par Mme de Cool, qui a quelque peu affadi le modèle : *Un portrait d'homme,* d'après Rubens, solide de ton et largement exécuté par Mlle E. Bloc; le *Portrait de Mlle D,* où Mlle Laurent a cherché le modelé avec soin, et enfin des fleurs d'un éclat assez harmonieux par Mlle de Fontanes.

Toutes ces porcelaines sont peintes avec des couleurs de moufle, fugitives à une température plus élevée que celle strictement nécessaire pour donner à la couverte un certain ramollissement qui les fixe. Aussi ces peintures regardées par reflet sont-elles mates et non glacées comme celles exécutées sur l'ancienne pâte tendre où elles sont parfondues sous la couverte. M. Richard aurait inventé des couleurs de demi grand feu, c'est-à-dire résistantes à une température telle que la couverte en reçoit un commencement de fusion et les vitrifie. *La Vénus,* d'après Boucher, qu'il a peinte avec un abus de tons roses assez désagréables, l'aurait été avec ces couleurs de nouvelle composition. Outre leur mérite d'être plus solidement fixées et d'être glacées après la cuisson, ces couleurs posséderaient encore cet avantage d'être moins nombreuses que celles de moufle et de ne point permettre de copier, sur des vases, des tableaux avec toute la variété de leurs tons. La porcelaine reprendrait ainsi par la force des choses le caractère décoratif qu'elle possédait à un certain point au XVIIIe siècle avec la pâte tendre, et que possède la pâte dure en Chine et au Japon.

L'exposition témoigne de nombreux et, disons-le, d'heureux efforts pour restaurer dans sa simplicité et dans ses qualités d'aspect l'art de l'émaillerie peinte tel qu'il était pratiqué à Limoges au XVIe siècle. Alors cette peinture était avant tout un décor particulier, typique, qu'il était impossible de confondre avec autre chose. Les couleurs semi-transparentes et profondes nageaient dans un verre qui les recouvrait d'une couche lisse et brillante qui les agatisait. Tels sont les émaux de M. Alf. Meyer, de Mme Apoil, de M. Claudius Popelin. Tels ne sont pas ceux de M. Lepec, qui peuvent être ce qu'on voudra; une peinture opaque sur porcelaine, tout aussi bien qu'un émail. C'est à cette fausse peinture émaillée que le jury a donné une médaille, et cette erreur du jury nous permettra tout à l'heure d'expliquer à notre ami Ph. Burty, qui s'en étonnait dans son article de la *Gazette des Beaux-Arts,* sur la « gravure au salon, »

pourquoi l'on a fait une section séparée de la gravure d'architecture. Il nous semble évident que si le jugement des émaux eût été remis à des personnes familiarisées avec la peinture en émail et son histoire, il n'en est aucune qui eût accordé la médaille à M. Lepec. Mais un jury composé de peintres devait être touché de ce que les émaux de M. Lepec sont des originaux et non des copies, de ce qu'ils sont agréablement dessinés, et montrent une gamme nombreuse de couleurs. Il ne pouvait considérer si ces couleurs nombreuses, si ce dessin efféminé, si ces compositions originales possédaient les qualités d'une peinture en émail, qualités qu'il ignore et qui ne sont point son affaire. Du reste, c'est l'inconvénient de ces œuvres qui appartiennent autant à l'art qu'à l'industrie de trouver difficilement des juges en ce temps de trouble où nous vivons; et si l'institution des expositions d'art industriel se développe, nous voudrions voir exclure des salons toute la peinture vitrifiable comme on en a exclu les vitraux. Ce serait un premier hommage rendu à l'esthétique qui distingue l'art de l'art décoratif, et une leçon indirecte donnée aux artistes et au public.

Pour en revenir à M. Lepec, qui représente *la Volupté* par deux sirènes de Paris, attelées de front à la conque où se tient debout une Vénus d'opéra, et *la Fantaisie* par une femme sauvage de la tribu des Peaux-Rouges chevauchant une chimère, nous aimions mieux ses portraits de l'an dernier. Ils étaient pâles, il est vrai, mais modelés avec soin, et ils présentaient un certain corps et un certain liant dans la pâte que n'ont pas les deux coupes de cette année.

C'est M. Alfred Meyer qui, à notre avis, rappelle le plus dans ses émaux les qualités de ceux du xvi[e] siècle, qualités qui sont la largeur d'effet, la semi-transparence et la profondeur, même dans l'opacité des blancs, et enfin l'éclat de l'ensemble. La *Tête de Dante*, d'après Raphaël, est d'un beau caractère, bien qu'elle manque de fermeté dans le modelé; mais pourquoi M. A. Meyer n'a-t-il pas, comme faisaient Léonard Limousin et P. Raymond, réchauffé de quelques tons saumonnés les chairs du Dante, qui se fussent ainsi mieux accordées avec le rouge profond de la coiffure et le vert de la couronne de lauriers. Même observation pour le beau portrait de M. Louis Robert, directeur de la peinture des vases de Sèvres, ce que le peintre a traduit en ce latin entortillé : LVDOVICVS ROBERTVS ENCAVSTO VASCVLORVM PICTORVM SAVARÆ PRÆFECTVS. Pourquoi ne pas parler français?

M. Claudius Popelin montre le même désaccord entre les blancs froids des chairs de son *Pic de la Mirandole* et les colorations éclatantes, mais sans harmonie, du costume et des chevaux. Le *Jules César* vaut mieux.

Cette figure équestre a de la tournure, et M. C. Popelin s'y est habilement servi de toutes les ressources de l'émail transparent sur paillons pour donner plus d'éclat au costume, où nous trouverons cependant à reprendre certaines draperies d'un ton rosé assez faux. Ici le peintre a eu soin de donner un ton saumonné très-prononcé à ses chairs peintes en émail opaque, afin de les accorder avec les splendeurs du costume. Les émaux des Courteys ont servi de modèle à M. Claudius Popelin pour peindre cette belle plaque de *Jules César*; mais ces émaux possèdent, malgré leur éclat, des qualités d'harmonie que leur imitateur n'a point encore acquises.

Mme Apoil montre quelques timidités dans la facture de la grisaille rehaussée d'or et de quelques tons chauds, qui représente *la Poésie*, d'après Raphaël. L'émail en est parfois granuleux et d'un ton violet assez désagréable dans les ombres; mais l'ensemble est harmonieux, et les plaques chargées d'ornements en or qui encadrent le sujet principal sont d'un excellent goût.

Mlle Lescuyot, élève de M. Lepec, a peint en camaïeu violet un vrai émail, qui, de plus, est charmant, et qui sous le nom d'*Amphitrite* reproduit la tête de la célèbre médaille de Syracuse.

Parmi les émaux polychromes, tels que Petitot, Toutin et Boit les pratiquaient et que Genève en a conservé la spécialité, nous ne trouvons guère à citer qu'une *Vierge*, d'après Raphaël, par M. Sturm, deux portraits très-étudiés, par M. Grisée, et un portrait d'enfant fort bien modelé par M. Topart. Le reste n'est guère qu'un produit commercial très-sec et sans grands mérites.

L'ARCHITECTURE. — Au seuil de cette partie de l'exposition, peu importante, du reste, au présent Salon, nous trouvons M. A. Boileau et le problème de l'architecture en fer. — Un nouveau style doit-il trouver son origine dans l'emploi du fer en architecture? — Une architecture monumentale peut-elle trouver dans le fer ses principes constitutifs?

Jusqu'ici aucuns faits, pas même les essais de M. A. Boileau, ne peuvent faire soupçonner qu'un style nouveau soit trouvé, et nous n'hésitons pas à dire que le fer n'est qu'un expédient, destiné à un rôle fort secondaire, et qui bientôt même cessera d'obtenir, dans les constructions publiques, la faveur dont il jouit aujourd'hui.

Son peu de durée et la surveillance incessante qu'il exige le rendent plus coûteux que la pierre; et s'il est seul d'un emploi possible dans certains cas très-particuliers, comme les ponts à très-grande portée; s'il est presque exclusivement employé par les compagnies de chemins de fer,

qui, vivant en vertu d'une concession à durée limitée, ne peuvent songer à bâtir pour des siècles, il ne devrait entrer que très-accessoirement dans les constructions de l'État, qui, elles, sont destinées à durer toujours. Certes, dans les gares de chemin de fer et dans les halles, il est d'un emploi commode, il permet d'obtenir de grandes portées sur des appuis relativement minces : mais jusqu'ici ces légers fuseaux, qui constituent ces appuis, ainsi que les bandes et les tirants de fer qui forment les combles, ne possèdent point cet aspect monumental qui seul peut mériter le nom d'architecture à l'art qui les emploie. D'ailleurs, ces gares et ces halles ne sont que des édifices où l'on passe; soumis à toutes les variations de l'atmosphère, ils sont glacials en hiver, torrides en été.

Construisez donc en fer une salle de concert, un musée ou une église!

Il faudra que les murs soient faits des matériaux jusqu'ici usités, la pierre ou la brique, et ce sont ces matériaux, qui, au lieu de la recevoir, imposeront la forme à ce qu'on pourrait y employer de fonte ou de fer. Mais la couverture? Pour que le monument soit le moins possible soumis aux influences atmosphériques, il faudra que celle-ci ne le close point directement, mais ne serve qu'à protéger des voûtes ou des plafonds contre les intempéries. Le métal pourra être employé pour soutenir ces voûtes ou ces plafonds, comme l'ont fait M. H. Labrouste à la salle de lecture de la bibliothèque Sainte-Geneviève, et M. F. Duban au vestibule de la salle d'exposition de l'École des Beaux-Arts. Mais ces accessoires ne constituent point un style, et sont parfois même un hors-d'œuvre, comme à Sainte-Geneviève, où la forme intérieure ne commande point la forme extérieure, quoique M. H. Labrouste prenne volontiers pour devise de son enseignement : « L'architecture est la construction ornée. »

En quoi la nouvelle salle de lecture de la bibliothèque de la rue de Richelieu, que construit M. H. Labrouste, salle dont les neuf coupoles seront supportées par du fer apparent; en quoi les voûtes également supportées par des nervures métalliques dans cette singulière église de Saint-Augustin, que bâtit M. Victor Baltard, avanceront-elles le problème? Nous le saurons bientôt; mais nous craignons que tout cela ne se réduise à de coûteuses fantaisies, sans que nous ayons pour compensation l'emploi de formes nouvelles dans les parties en métal de ces monuments. Tout ce que nous avons vu en ce genre, tant à la gare du Nord qu'aux Halles-Centrales, se traîne trop sur les données classiques pour que nous espérions voir autre chose qu'une servile imitation des formes antiques.

M. A. Boileau est plutôt tenté d'imiter les formes du moyen âge, et

l'imitation n'est pas mieux justifiable, car pourquoi faire en un métal mille fois plus résistant ce que les gothiques ont construit en pierre.

Mais le système de M. A. Boileau ne consiste pas dans ce qu'il a pu construire de monuments jusqu'ici, c'est dans le projet exposé qu'il réside. Celui-ci n'est qu'une amélioration des plans qu'il avait développés en 1853, dans une brochure intitulée : *Nouvelle forme architecturale.* Cette nouvelle forme, qui rappelle beaucoup celle des monuments hindous, est fondée sur un système de voûtages se contre-butant les uns les autres. Les poussées sont reportées sur des points d'appui isolés, comme dans le système gothique ; mais au lieu d'être combattues par des contre-forts ou des arcs-boutants, elles sont combattues par un système de coupoles partielles, échelonnées et quadrangulaires en plan. Ces conques extra-dossées, dont les gibbosités montent des murs latéraux à la coupole centrale, répètent par leur convexité ce que sont les concavités des voûtes dont l'ensemble rappelle ces alvéoles en pendentifs de l'architecture moresque. Seulement une colonne en fonte, partant du sol, et d'autant plus haute qu'elle appartient à une coupole plus élevée, reçoit la retombée des nervures de chaque alvéole. Ces colonnes alignées divisent l'édifice en nerfs, ni plus ni moins que dans l'architecture ogivale.

Nous n'entrerons point dans le détail de cette architecture de haute fantaisie que M. A. Boileau n'a jamais réalisée, quand il s'est trouvé en présence d'une église à construire. Les formes compliquées de ses toitures, la surveillance excessive que nécessiteraient tant d'angles de toute espèce, la rouille qui rongerait bientôt toute cette ossature intérieure visible à l'extérieur et constituant l'ornementation constructive de l'édifice; les lésions que produirait l'alliance des colonnes en fonte solidaires, avec la maçonnerie des façades, tout cela prête suffisamment à réfléchir. Nous demanderons seulement à M. A. Boileau pourquoi il donne à l'ossature en fer de son édifice une forme courbe. La ligne droite est le plus court chemin d'un point à un autre : du poinçon d'un toit au mur d'appui. Dans les constructions en pierre ou en brique, comme il est impossible de donner à cet « arbalétrier » la forme droite, on lui donne la forme courbe : ici en plein cintre, ici en ogive, et on l'appelle un arc-doubleau dans l'intérieur de l'édifice, un arc-boutant à l'extérieur, lorsqu'il remplit l'office d'étai : mais avec les progrès de la technologie métallurgique, pourquoi ne pas faire rectilignes ces arbalétriers courbes de l'architecture en pierre? Des poutres armées pour l'intérieur, des solives en fonte pour l'extérieur feraient mieux et plus économiquement l'affaire. — Mais la forme courbe est plus gracieuse! — Ce n'est donc plus une forme nouvelle, naissant de la nature des matériaux, que nous propose M. A. Boileau,

mais une simple fantaisie, et nous n'avons plus à nous en occuper.

M. Boileau fils, moins ambitieux, projette de décorer le pont des Arts en fonte de fer, en fer forgé, en tôle repoussée et en bronze. Quoi qu'il fasse, son projet sera meilleur que la réalité; mais comme cette réalité doit disparaître, le projet meurt avec elle.

M. A. Étex, le sculpteur, est un autre excentrique en architecture. Nous ne haïssons point les excentriques. Il y a en eux une puissance de volonté et une force d'initiative que rien ne rebute, et qui font que, si leur esprit s'égare souvent au pays des chimères, il leur arrive parfois de rencontrer juste et de porter sur certaines questions une grande lumière. Nous ne croyons pas que le *projet de l'église des sept péchés capitaux et des sept sacrements*, que M. A. Étex a peint sans l'étudier, jette des lueurs très-vives sur les formes nouvelles à donner aux édifices catholiques. Pour ne point le chicaner sur des détails de forme et de construction, qui à vrai dire sont absents de ses ébauches, et ne toucher qu'à un point essentiel de son projet, nous remarquerons que les chapelles absidales et celles de la nef unique, grandes niches creusées dans l'épaisseur des murs, ne peuvent offrir au culte catholique ces retraites que lui donnent si bien les absidoïdes des monuments romans, sans parler des chapelles des édifices gothiques. Cette église serait encore plus incommode que l'église de la Madeleine. Un chancel et un rideau isolent le chœur de la nef, qui peut devenir un lieu de réunion pour les assemblées politiques : l'orateur montera sur l'ambon. L'époque est singulièrement choisie pour une telle idée, que repousse d'ailleurs la séparation des deux sociétés laïque et religieuse.

M. Hector Horeau, dont l'esprit toujours jeune et sans cesse en travail fait succéder, sans se lasser, les projets aux projets, est un de ces excentriques aux heureuses rencontres auxquels nous songions tout à l'heure. C'est son projet, jugé le meilleur, mais non exécuté, qui a donné l'idée de la cage en fonte et en verre qui abrita la première exposition universelle de Londres, et qui est devenue le palais de Sydenham. C'est encore son projet de halles centrales, mais incomplet et tronqué, que l'on a substitué à la massive construction qu'on appelle le *Fort de la Halle*, triste commencement de ce qu'on avait résolu de faire. Aujourd'hui, il expose le projet d'un nouveau théâtre; et si ce projet, classé parmi les œuvres « non admises au concours des récompenses, » ne porte point le nom de M. Hector Horeau, soyons assuré qu'il n'est pas tout à fait de M. Foucault, qui en a accepté la paternité, afin de permettre à son auteur de concourir pour les récompenses avec deux autres projets. Du moins, M. Hector Horeau donne comme sien le modèle en relief que l'on voit

depuis plusieurs mois, rue Scribe, dans l'une des dépendances de l'hôtel occupé par le Jockey-Club.

L'auteur de ce projet pense que le nouveau décret sur la liberté des théâtres permettra de construire de grandes salles et de mettre les masses en communication avec les chefs-d'œuvre dramatiques ou lyriques, si les dispositions de ces salles sont telles que l'on puisse admettre à bon marché un nombre considérable de spectateurs. Le théâtre de M. Hector Horeau, construit en brique, en fonte et en verre, reçoit partout la lumière du jour, ce qui permet les représentations diurnes et nocturnes. La salle, divisée par rangs de loges découvertes avec salon, est en amphithéâtre, tous les points d'appui étant reportés en arrière, et rien ne gênant ni l'ouïe ni la vue. Le nombre des spectateurs peut être doublé, en certains cas, par l'adjonction des salons, par l'établissement d'estrades sur la scène qui est circulaire ; les estrades de la scène continuant le circuit de l'amphithéâtre de la salle à travers les pans coupés mobiles qui relient les avant-scènes à l'ouverture de la scène. Les escaliers, les abords, les descentes à couvert, tout est combiné pour la commode arrivée et la prompte évacuation, sur tous les points de l'édifice, d'un nombreux public. Si tout n'est pas pratique dans ce projet, si l'architecture, dont M. Hector Horeau fait certainement fort bon marché,— non pas au point de vue des principes, mais au point de vue de l'application, — n'est pas des mieux étudiées, nous ne doutons point qu'il n'y ait là d'excellentes choses dont l'auteur lui-même tirerait un très-bon parti, s'il était en présence de ce grand modérateur que l'on appelle l'exécution. Comme corollaire de cette salle, il faudrait adopter la scène proposée par M. Foucault, dans laquelle un ciel peint sur une calotte hémisphérique, remplaçant, dans certains cas, les toiles de fond et les frises, permet d'obtenir des illusions panoramiques impossibles à produire avec le système des décors actuels.

Les deux autres dessins, qui portent le nom de M. Hector Horeau, sont un *Projet de couronnement de l'Arc de triomphe de l'Étoile* et un *Projet d'Arc de triomphe pour la place du Trône.* L'Arc de l'Étoile, cette chose massive qui domine Paris, nous semble bien assez colossal déjà et trop disproportionné avec tout ce qui l'entoure, pour que nous puissions approuver quoi que ce soit qui devrait l'amplifier encore. D'ailleurs, personne ne pourrait se résoudre à le couronner avec rien qui fût d'une architecture aussi pauvre que celle de ses grandes surfaces lisses, et, quoi que l'on mette d'un peu étudié sur cet immense soubassement, tout risquera de ne point être d'accord avec lui. Cela porte le cachet de son époque, respectons-le.

Le *Projet d'Arc de triomphe pour la place du Trône* prétend symboliser la Paix et le Progrès humain. Or, M. Hector Horeau a choisi la forme circulaire, qui, si elle s'harmonise avec celle de la place, n'est point celle d'un lieu de passage, comme doit l'être une porte triomphale, et qui, dans aucun système d'architecture, n'a symbolisé le progrès. C'est le génie byzantin, c'est-à-dire le génie subtil, mais immuable, qui a créé la coupole, que la religion de l'Islam, cette autre négation du progrès, a choisie pour ses mosquées. A part de très-rares exceptions, l'Église latine ne l'a adoptée qu'après qu'elle eut cru avoir apaisé ses querelles intestines et opposé un dogme inaltérable dans sa fixité aux hardiesses de Luther. Le dôme de Saint-Pierre fut la marque inconsciente de cette immuabilité et la caractéristique du style adopté par les jésuites.

Si donc nous étudions l'histoire de l'architecture comparée avec celle des dogmes qu'elle représente, il nous semble que l'idée d'un édifice circulaire, partout symétrique par rapport à un point central, comme l'est une coupole, est diamétralement opposée à celle du progrès. De même, cette coupole, qui implique l'idée de stationnement, ne peut convenir à marquer le passage d'un souverain rentrant vainqueur à la tête de ses troupes.

Cette erreur, qui nous semble fondamentale dans le projet de M. Hector Horeau, nous défend d'examiner son esquisse, qui, du reste, se couronne bien, mais où il y aurait beaucoup à reprendre; notamment ce fouillis de personnages qui dominent les quatre grands contre-forts qui butent les quatre pieds-droits où s'appuie la coupole.

La forme moderne de l'arc de triomphe ne nous paraît donc pas encore être trouvée. Mais il nous semble cependant qu'un artiste un peu indépendant devrait trouver quelque chose qui satisfît le goût et la raison.

Tous ces projets, qui agitent plus de questions générales qu'ils ne soulèvent de critiques de détail, nous ont entraîné un peu loin, et nous laissent peu de place pour examiner les œuvres plus modestes, projets ou études, que nous offre l'Exposition.

Nous signalerons le *Projet de mausolée* pour les nombreuses victimes de l'horrible incendie qui a consumé dernièrement l'église de la Compagnie à Santiago du Chili. M. Mimey, son auteur, a eu l'ingénieuse idée de donner la forme d'une urne au sarcophage lui-même, et de placer celui-ci au centre d'une rotonde, couverte d'une coupole surbaissée, le tout en pierre. Les lignes du monument sont sévères, mais elles rappellent par trop celles des cloches en métal des services de table et peuvent prêter à un rapprochement d'idées fâcheux. Quant au *Projet de monument à élever au Congrès de la Paix*, sur la place du Carrousel, nous ne con-

cevons point comment un artiste de talent peut s'amuser à de telles puérilités. D'ailleurs, le moment est encore singulièrement choisi pour le présenter.

Un *Projet de marché couvert pour la ville de Napoléon-Vendée*, par M. Loué, œuvre peu éclatante, mais bien étudiée, et qui a mérité une médaille à son auteur, affecte en plan la forme d'une ancienne basilique. Dans la nef sont placés les étals des marchands de comestibles. Dans l'abside, indépendante de la nef, et qui en est séparée par une cour à ciel ouvert, se trouvent les boutiques destinées aux objets de ménage. Un réservoir à eau, placé au centre de l'abside, des caves et des égouts complètent ce marché, où il entre inutilement trop de pierre, eu égard à la charpente en fer très-légère et bien ajustée qui le recouvre.

L'an dernier, nous avions critiqué M. Trilhe pour un projet de musée établi dans une élégante construction de style néo-grec, avec portique, mais sans magasins ni salles d'études. Ce même plan sert encore cette année au même M. Trilhe pour *une maison de charité* ou plutôt, devrait-il dire, pour une communauté de religieuses. Le logement des respectables sœurs directrices occupe les trois quarts de la surface disponible : les pauvres s'arrangeront du reste, et ils attendront les secours sous un portique ouvert à tous vents. Funeste influence des études académiques, qui enlève ainsi à des hommes de talent le sentiment des convenances qui devrait exclusivement diriger les architectes, surtout dans les monuments modestes d'utilité publique.

Nous ne savons si M. Lafollye participera à l'établissement du portail de l'église Saint-Eustache, mais le projet qu'il expose devra, ce nous semble, être pris en sérieuse considération par la Ville. Nous trouvons cependant que ce projet remarquable manque de simplicité dans ses détails et appartient à un style de renaissance issu moins directement du gothique que ne le sont les portails latéraux du même monument. M. Lafollye y a pris certains éléments de son projet, mais pas assez peut-être. La façade de l'église Saint-Michel de Dijon, qui lui a fourni d'utiles enseignements, aurait dû lui conseiller de laisser dominer la porte centrale sur les portes latérales, de dimensions trop semblables dans son projet, et de mieux relier la partie carrée des deux tours qui flanquent ce portail avec leur amortissement, qui est d'ailleurs très-heureusement agencé.

Nous ne voulons dire rien, de peur d'en dire trop, du *Projet d'église paroissiale* où M. Breton nous paraît avoir terriblement imité l'église de Vaugirard, jusqu'à en reproduire le style moitié latin, moitié roman ; ni de la *Restauration de l'hôtel Fieubet*, en style extravagant, immense aquarelle par M. J. Gros; ni du petit Louvre où M. L. Rohard projette de

loger *la préfecture du Nord.* Quelques études archéologiques fort intéressantes méritent qu'on s'y arrête.

Il y a d'abord celle de la *Restauration de l'entrée du port de la Rochelle,* par M. Juste Lisch, exécutée très-simplement, mais avec un grand charme, ce qui n'exclut ni la patience des recherches, ni la minutie des détails.

Tout le monde connaît, par le tableau de Joseph Vernet ou par celui de M. Corot, ces tours qui s'élèvent à l'entrée du port de la Rochelle. En les étudiant de près, M. Juste Lisch a reconnu, sur le revêtement de la mieux conservée des deux, les amorces d'un grand arc qui était jeté par-dessus l'entrée et qui supportait sans doute un chemin de ronde dentelé de créneaux. Tandis qu'une chaîne levée tous les soirs fermait le port, cet arc crénelé permettait de jeter directement des pierres ou des matières inflammables sur le pont des navires qui auraient voulu forcer l'entrée. Sur une autre tour terminée par une flèche qu'accompagne un lanterneau, M. J. Lisch a également reconnu la présence d'un phare. L'aiguille servait de guide pour l'atterrissage pendant le jour : le phare pendant la nuit. L'étude fort intéressante de ces fortifications maritimes, et qui a mérité une médaille à M. J. Lisch, vient heureusement compléter dans le portefeuille des archives des monuments historiques les belles recherches sur l'architecture militaire que l'on doit à M. E. Viollet-le-Duc.

M. Duthoit continue les études si intéressantes et si belles de *l'église et du couvent de Saint-Siméon-Stylite* qu'il avait commencé d'exposer l'an dernier; études qui lui ont valu une médaille, et dont la publication vient d'être entreprise par M. le comte Melchior de Vogüé pour le texte. Quant aux gravures, nous les retrouverons tout à l'heure exposées par M. Léon Gaucherel.

Notons les études de *Maisons à Saint-Lô et à Bayeux,* fort bien exécutées par M. Lafollye, la *Restauration de l'abbaye Saint-Jean-des-Vignes, à Soissons,* par M. C. Truchy, et les *Études d'une charpente du* XIIe *siècle au donjon de Laval,* par M. N. Morin, et nous aurons tout dit ou à peu près.

La gravure d'architecture nous réclame, quoique notre ami Ph. Burty lui dénie le droit d'être classée à part de la gravure que nous appellerons pittoresque, et nous en parlerons ici si notre ami si sévère veut bien nous le permettre. Certes, le graveur d'architecture use des mêmes instruments et des mêmes procédés que les autres graveurs, mais il n'a point et ne doit point avoir, suivant nous, des visées aussi élevées que celles que M. Ph. Burty lui prête en son poétique langage. Il n'a point à imprimer aux « monuments le reflet mélancolique ou expansif de son âme. » Ce qu'il doit faire est plus terre à terre, mais plus directement

utile. Il doit reproduire les monuments de telle sorte, que sa gravure puisse servir à les étudier dans leur caractère et dans leurs détails, à les imiter et à les reconstruire. Nous voilà bien loin de la poésie. Aussi l'ancien Institut, qui était très-poétique apparemment, refusait-il en général l'entrée du Salon aux graveurs d'architecture, et ne récompensait-il guère ceux qu'il recevait. C'est pourquoi l'Administration des musées, en 1853, réunit à la section d'architecture ce genre de gravure, dont l'admission et le jugement étaient dévolus au jury mixte de cette section. Aujourd'hui, tout en formant une section séparée, les graveurs d'architecture sont rentrés sous la juridiction du jury de gravure, mais ils se sont comptés, ils sont en force, et ils ont su faire entrer dans ce jury un des leurs qui défend leurs travaux. La chose est nécessaire, à ce qu'il paraît, puisque M. Ph. Burty, dont le goût et les études se portent de préférence vers les œuvres du burin ou de la pointe, n'accorde qu'une légère attention aux œuvres de l'un des plus éminents d'entre les artistes voués à ce genre de travaux. S'il en est ainsi d'un amateur spécial, intelligent, qui a l'esprit ouvert sur toutes les manifestations de l'art, que devait-il se passer au milieu d'un jury formé de peintres, de sculpteurs et de graveurs au burin, où des architectes fort peu archéologues étaient en minorité ?

Le jury de gravure a bien fait en récompensant dans la personne de M. Aug. Guillaumot l'auteur d'une foule d'estampes, des plus difficiles à exécuter et des plus colorées, que contiennent certains ouvrages spéciaux, comme l'*Architecture* de M. J. Gailhabaud, la *Monographie de Notre-Dame de Chartres*, et les *Archives de la commission des monuments historiques*, publiées par le gouvernement, et les *Annales archéologiques* de M. Didron. Certes, avec les planches que M. Léon Gaucherel a exécutées d'une pointe si ferme et si colorée d'après les dessins de MM. Duthoit et de Vogüé, les deux planches de M. Aug. Guillaumot sont celles de l'exposition qui allient dans la plus juste mesure les qualités de la forme à celles de l'aspect.

Quelques détails des belles boiseries du château de Bercy ont fourni à M. Soudain le sujet de gravures fort habilement traitées et d'un dessin très-précis. M. Huguenet a soutenu sa réputation dans plusieurs études de consoles et de portes ; M. Ad. Varin a gravé d'une pointe très-colorée un beau chandelier du XVe siècle, abondant en fins détails ; MM. Gibert et Oury se sont fait remarquer : le premier, avec une *Élévation de la façade de l'Hôtel de ville de la Rochelle ;* l'autre, avec les détails d'un salon du ministère des travaux publics. Enfin, M. F. Penel a reproduit avec tous les caractères de nette précision du modèle les espagnolettes du boudoir de la

reine Marie-Antoinette à Fontainebleau, œuvres de fer et de bronze que l'on attribue à Gouttières.

A propos des nombreuses gravures destinées à une *Monographie du palais de Fontainebleau*, qui figurent depuis quelques années à toutes les expositions, nous ne pouvons nous empêcher de signaler l'influence fâcheuse qu'exerce le graveur R. Pfnor sur les collaborateurs soumis à sa direction. M. R. Pfnor s'est fait une façon de graver par larges tailles colorées qui accusent plutôt l'aspect des choses qu'elles n'en donnent la forme précise, et qui nous semblent sortir des conditions de la gravure d'architecture. Entre le trait sec et froid des anciens graveurs que M. Ribault a imités dans la *Restitution du temple de Sélinunte* d'après M. Hittorf, et les eaux-fortes des sectateurs de M. R. Pfnor, il y a, ce nous semble, un moyen terme que l'on ne devrait pas dépasser sous peine de transformer en estampes pittoresques ce qui doit être un renseignement précis. A ces planches si colorées nous préférons de beaucoup les planches un peu sèches mais si serrées de M. Sauvageot, à qui la ville de Paris à confié cette année l'honneur de graver le frontispice du plan qu'elle fait exécuter avec tant de dépenses et de soins.

Si les graveurs sur bois, dont notre ami Ph. Burty s'est montré à bon droit le défenseur, ont été jusqu'ici beaucoup moins heureux dans la section pittoresque que dans la section d'architecture où MM. Eugène et Louis Guillaumot ont déjà obtenu chacun les trois médailles qui les mettent hors de concours, ne faut-il pas s'en prendre surtout au système qui semble prévaloir jusqu'ici dans la gravure sur bois? Les gravures que MM. Guillaumot exécutent avec tant de talent d'après les croquis si spirituels et si précis de M. E. Viollet-le-Duc, nous paraissent se maintenir bien plus dans les conditions du genre que les imitations de burin de leurs rivaux d'à côté. Ces imitations peuvent témoigner de progrès dans la taille et l'impression du bois, mais elles montrent aussi un amoindrissement du goût. La gravure sur bois, à notre avis, que partagent, croyons-nous, tous nos collaborateurs, au lieu de soutenir une lutte impossible avec le burin sur acier, devrait se contenter de reproduire des croquis avec un outil spirituel et brillant, et si la *Gazette des Beaux-Arts*, en ses commencements, s'est parfois laissé entraîner au courant et aux habitudes des graveurs, nous nous plaisons à signaler une réaction dans la voie qui nous semble être la seule que doive suivre un journal d'arts.

ALFRED DARCEL.

L'AUTOGRAPHE

AU SALON DE 1864 ET DANS LES ATELIERS

Voici un album destiné à plaire aux gens du monde et aux artistes, à ceux qui aiment à suivre d'année en année le mouvement des arts en France, comme à ceux qui



LÉDA, PAR M. A. JOURDAN.

(Tableau médaillé.)

demandent simplement a être informés de l'événement du jour. Tous, nous avons voulu avoir sur notre table de salon, ou sur un des rayons de notre bibliothèque, ce recueil



ORPHÉE, PAR M. PONCET.

(Tableau médaillé.)

dessiné par les artistes notables eux-mêmes. Le succès obtenu par le premier numéro a été tel, qu'il a rendu nécessaire la publication d'un second ; et maintenant l'Autographe au Salon de 1864 ne compte pas moins de deux cents gravures représentant les œuvres



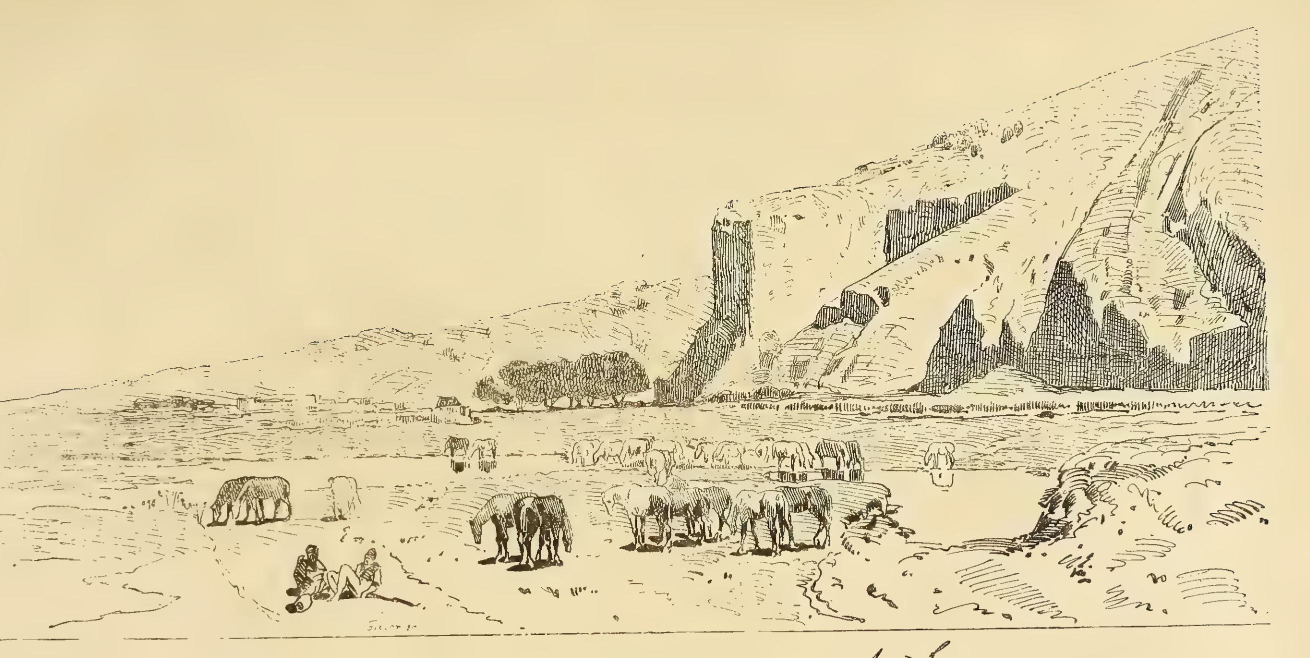
LA CONFIDENCE, PAR M. TOULMOUCHE.

(Salon de 1864.)

qui ont été le plus remarquées à l'Exposition. En feuilletant cette collection, on y retrouve l'*Œdipe et le Sphinx* de M. Gustave Moreau en regard de l'*Œdipe* de M. Ingres; le *Jeune duc de Guise* de M. Comte à côté de la *Foire aux Servantes* de M. Marchal; la



UN ZOUAVE, PAR HORACE VERNET.



Croquis d'un de mes tableaux du salon — A Pasini

PATURAGE SUR LA ROUTE DE TÉHÉRAN. (Tableau médaillé.)

Fin du Déluge de M. Brion, non loin de l'*Aurore* de M. Hamon; l'*Automne* de M. Puvis de Chavannes près du *Daphnis et Chloé* de M. Lévy; l'*Orphée* de M. Poncet tout proche de l'*Agrippine* de M. Giacomotti ; les *Chevaux* de M. Schreyer tout contre le *Colin-Maillard* de M. Faivre et la *Gardeuse de dindons* de M. Breton. Que d'artistes dont nous pourrions encore citer les noms connus de tous! M. Gérome y figure avec un *Dante*, Madame Henriette Browne avec une *Jeune fille épelant*, M. de Neuville avec un *Groupe de Zouaves*, M. Bouguereau avec sa *Charité*, M. Protais avec un *Soldat qui dort*, M. Chaplin avec les *Bulles de Savon*, M. Hébert avec une *Italienne*, M. Daumier avec des *Avocats*, M. Gavarni avec des *Femmes qui se battent*, M. Jourdan avec sa *Léda*. Les plus illustres d'entre les paysagistes : MM. Corot, Français, Rousseau, Millet, Daubigny, Nazon, Pasini... ont tenu à donner un croquis, et les maîtres eux mêmes : Ingres, Decamps, Delacroix, Meissonier, Horace Vernet, Léon Cogniet, ont contre-signé ce recueil.

Pour bien saisir l'importance d'un tel recueil, il faut se reporter à quelques années en arrière et se demander combien serait précieuse, de nos jours, la collection complète des Salons qui se sont succédé en France depuis un demi-siècle. Quel intérêt, quel charme, de pouvoir recomposer la physionomie de ces expositions célèbres par les luttes héroïques des classiques et des romantiques, de revoir tant de chefs-d'œuvre rassemblés en 1855 et maintenant dispersés, sans que le moindre croquis nous aide à en conserver le souvenir! La pensée qui a donné naissance à l'*Autographe au Salon de 1864* est une pensée excellente, et nous nous applaudissons de n'avoir plus à souhaiter à cette publication un succès qui en assure la durée.

F. D. T.



(Tableau médaillé.)

CORRESPONDANCE DE HOLLANDE

« Rotterdam, mai 1864.

« Mon cher Directeur,

« Je viens de voir les tristes ruines du Musée de Rotterdam, si précieux pour l'étude de l'art hollandais. C'était là qu'on trouvait en abondance, non pas les premiers chefs-d'œuvre, comme au Musée d'Amsterdam, au Musée de La Haye, au Musée Van der Hoop, mais une série extrêmement intéressante des maîtres de second ordre, qui aident à comprendre et à expliquer l'histoire d'une école. En publiant les détails de l'incendie, d'honnêtes journaux ont ajouté : Quelle chance que le désastre n'ait pas frappé le Musée d'Amsterdam ! Sans doute, il est heureux que les Musées d'Amsterdam, de La Haye, de Paris, de Madrid, de Dresde, et les autres collections principales de l'Europe, ne soient pas brûlés; mais la perte du Musée de Rotterdam n'en est pas moins irréparable.

« Donc il ne reste que les gros murs de ce bâtiment, qui était autrefois le siége de la direction de l'endiguement du pays traversé par la *Schie* (*Schieland*), édifice solidement construit, avec fronton et colonnes, et qui avait pour un musée cet inappréciable avantage, qu'il était isolé de toutes autres constructions. Le malheur fut qu'on y avait installé une école de dessin, qui travaillait même le soir au gaz. Le gaz a été la cause et l'aliment de cet incendie si violent et si rapide. Il y avait bien un contrat d'assurances; mais, outre que des œuvres d'art détruites sont incompensables par argent, la somme qu'ont à payer les compagnies est très-minime, environ 137,000 florins, soit un peu moins de 290,000 francs. C'est insignifiant, relativement aux pertes ou à la possibilité de les faire oublier par de nouvelles acquisitions.

« Avec les tableaux anciens, il y avait une série de modernes, et une belle et nombreuse collection de dessins anciens et modernes, dont le Catalogue, publié en 1852, monte à près de 3,000 numéros. Presque tous les dessins sont perdus, et la plus grande partie des tableaux modernes.

« Le dernier Catalogue des peintures, publié à la fin de 1862, enregistrait 472 tableaux. Le Musée d'Amsterdam, tout compris, n'en a que 444 ! Sur ces 472 tableaux du Musée de Rotterdam, on n'en a pas seulement sauvé 72, et *quatre cents* sont anéantis !

« Voici, d'après M. Lamme, directeur du Musée, la liste des tableaux sauvés :

N° 10. Backhuijzen. Mer agitée, sur les côtes de la Hollande.

26. Berchem. Passage de gué par deux bergers et une bergère, suivis de leurs troupeaux.

28. Gerrit Berkheijden. Vue de Cologne. Acheté en 1859.
32. Emanuel Biset. Intérieur de famille. Donné en 1861. Rare.
41. Both. Paysage italien.
56. Govert Camphuijsen. Halte à la porte d'une auberge. Rare.
59. Janson van Ceulen. Portrait d'homme. Trois autres portraits, dont un portrait de vieillard, superbe, perdu.
66, 67, 68, 70, 71, 74, 76. Aalbert Cuijp. Sept de sauvés sur onze. Malheureusement, un des plus beaux, *Homme endormi*, est perdu.
79. Van Delen. Intérieur avec une société élégante.
88. Van Dyck. Charmante esquisse du portrait de Charles I[er] d'Angleterre, avec sa femme et ses deux enfants.
91. A. van Everdingen. Paysage avec cascade.
93. Carel Fabritius. Portrait d'homme. C'est celui qui a passé longtemps pour un *Rembrandt*. Mais, hélas! l'autre Fabritius, la grande composition, avec sept figures, acheté en 1860, brûlé!
95. G. Flinck. Homme et femme dans un paysage. Excellent tableau. Mais deux portraits sont brûlés.
122. J. D. de Heem. Fruits et accessoires.
131. De Heusch. Paysage italien.
137. Hobbema. Paysage. Excellent.
150. Van Hugtenburg. Combat de cavalerie.
160. Kalf. Intérieur rustique.
161. J. van Kessel. Une des écluses de la ville d'Amsterdam. Excellent tableau. Un autre J. van Kessel, Paysage boisé, est perdu.
165. J. Kobell. Bœufs et moutons au pâturage.
167 et 168. B. C. Koekkoek. Deux paysages.
169. Philip Koninck. Paysage. Excellent. Un autre beau Paysage est brûlé.
171. Salomon Koninck. Vieux peseur d'argent. Deux autres Salomon Koninck perdus.
175. Langendyk. Un Camp. Acheté en 1860.
186. Lingelbach. Paysage italien.
244. A. van der Neer. Clair de lune. Un *Incendie* de van der Neer a brûlé. Quelle chance!
246. Gaspar Netscher. Portrait de jeune femme. Un portrait d'homme est perdu.
252, 253, 254, 255. Ommegang. Ses quatre Paysages, sauvés. Il a du bonheur.
258. G. J. J. van Os. Fleurs.
262. A. van Ostade. Vieillard lisant dans son cabinet d'étude. Excellent.
270. P. Pourbus. Portrait de femme.
274. Pijnacker. Les Bords d'un lac.
286. Rubens. Portrait de F. van der Linden.
287. R. Ruysch. Fleurs et accessoires.
288. S. van Ruisdael. Marine. Excellent.
290 et 291. J. van Ruisdael. Le *Champ de blé* et un autre Paysage, deux tableaux précieux; malheureusement, un troisième Ruisdael, le *Château de Bentheim,* est perdu.
302. Schelfhout. Paysage.
310. J. C. Schotel. Vue du Moerdyk.

320 et 321. STEEN. La *Saint-Nicolas* et le Médecin qui extrait des pierres de la tête d'un Paysan. Deux excellents tableaux. Malheureusement, le curieux *Tobie* et un petit bijou, Vieillard taillant une plume, sont perdus.

355 et 356. A. VAN DE VELDE. Le *Maréchal ferrant* et un *Pâturage*, tableaux très-précieux, à cause de leurs dates : 1658 et 1655. En 1655, date du *Pâturage*, Adriaan n'avait que seize ans !

358. VERBOOM. Paysage. Très-bon.

364. J. VERKOLJE. Un Chasseur et ses chiens. Acheté en 1859.

387. Rogier VAN DER WEYDEN. Saint Jean l'Évangéliste. Attribution erronée.

390. Pieter VAN DER WERFF. Son portrait peint par lui-même.

401. Philips WOUWERMAN. *Les Malheurs de la guerre*. Deux autres Philips, deux Pieter Wouwerman, et un très-précieux paysage de leur jeune frère Jan, sont perdus.

408. T. WIJCK. Intérieur. Deux autres Wijck, brûlés.

457. N. L. DI SIMONE, de Naples. Sainte Catherine.

458. B. LUTTI, de Florence. Sainte Madeleine. Excellente petite esquisse.

460. S. ROSA. Un Moine en méditation. Très douteux.

463. TIZIANO. Femme luttant avec un satyre. Attribution fausse.

466. MURILLO. Deux Enfants. Copie.

469. GREUZE. Jeune Femme avec un enfant sur ses genoux. Esquisse légère.

« Il faut ajouter trois tableaux entrés au Musée depuis la publication du Catalogue : *le Mangeur de moules*, par A. Cuijp, excellent tableau, provenant de la vente de notre ami Louis Viardot, une *Vierge glorieuse*, attribuée à van Dyck, et un portrait attribué à Metsu.

« Ah ! que la Fatalité est aveugle, même à la lueur d'un si vif incendie ! Elle a sauvé, il est vrai, le portrait de Carel Fabritius, le paysage de Hobbema, le Salomon van Ruisdael, deux Jacob van Ruisdael, un des Jan van Kessel, un des Aart van der Neer, deux Jan Steen, deux Adriaan van de Velde, un Govert Flinck, l'Adriaan van Ostade, un Philips Wouwerman, l'esquisse de van Dyck, le paysage de van Everdingen, un de Heem, et quelques autres belles peintures. Mais, au lieu de prendre dans ses bras des Koekkoek et des Ommegang, des Schotel et des Schelfhout, même un Pieter van der Werff, pourquoi n'a-t-elle pas tiré de la terrible conflagration de vieux maîtres consacrés, ou des œuvres rarissimes ? Il y avait un Denner : il a péri ; c'est bon ! mais le grand tableau de Carel Fabritius, un des chefs-d'œuvre de l'école de Rembrandt, pourquoi la Fatalité ne l'a-t-elle pas sauvé des flammes ? Ce pauvre Fabritius a du malheur : lui-même périt par le feu, lors de l'explosion du magasin à poudre de Delft en 1654. Son tableau, brûlé ! Le feu ! il jouait avec le feu, dans sa peinture, ce grand artiste ! Sa couleur est roussie, dans le ton du sucre brûlé, du caramel. Par ces tons fauves, de métal en fusion, c'est lui qui approchait le plus de Rembrandt ; et si, dans toute l'école rembranesque, il est le plus près du maître, c'est qu'il ne l'a point imité. Il est lui-même, inspiré seulement par la chaleur que possédait Rembrandt et qui sans doute l'avait animé au premier contact, car il ne dut pas travailler longtemps à Amsterdam, puisque, né à Delft en 1624, il y mourait à l'âge de trente ans, ayant formé déjà dans sa ville natale des artistes comme van der Meer. C'est ce grand tableau de Fabritius que, pour ma part, je regrette le plus.

« Et le van der Helst ! C'était le tableau le plus important du Musée de Rotterdam, et le plus universellement apprécié : un groupe de portraits de famille, Rijklof van

Goens, gouverneur général des Indes néerlandaises, avec sa femme, ses enfants et ses serviteurs, un tableau large de deux mètres et demi, et que van Goens avait payé 2,000 florins à van der Helst. — Ajoutez un autre portrait de van der Helst et un portrait de son fils Lodewijk, une des rares peintures bien authentiques de ce fils, presque inconnu, d'un des principaux maîtres de la grande école hollandaise.

« Il n'y avait au Musée de Rotterdam qu'un seul Rembrandt,—un débris,—buste de femme, dont il ne restait plus guère que des tons pâles sur le visage. C'est dommage, pourtant.

« Mais, dans l'école de Rembrandt, dans ses précurseurs, ses élèves ou ses sectateurs, que de pertes! deux Bramer, un Bijlert, un Gerard Dov, la jeune *Dentellière*, un des plus charmants portraits du maître; un van den Eeckhout, un bon Elsheimer, le *Christ au jardin des Oliviers;* deux Govert Flinck, un Philip et deux Salomon Koninck, un Pieter Lastman, deux portraits de Juriaan Ovens, deux Jan Victor, un portrait et un paysage; deux portraits de Nicolaas Maes! trois Ravestein, trois Mierevelt, quatre Gerard Honthorst, *douze* Moreelse! Et les superbes portraits de Jacob van Loo, le père de la dynastie des van Loo, qui firent tant de bruit en France au dix-huitième siècle; et les portraits de van den Tempel, et ceux de Janson van Ceulen, et surtout le petit chef-d'œuvre de Frans Hals : Portrait de l'historien Pieter Bor!

« Parmi les maîtres de haut rang, il faut citer Pieter de Hooch, Jan Steen, Terburg, Dujardin, Frans Mieris, Paulus Potter, Wijnants, Philips Wouwerman, van Huijsum; parmi les maîtres rares, Pieter Potter, le père de Paulus, Rombouts et Loten, les paysagistes; van Beijeren et Gillig, les peintres de poissons; Boursse et van Borssum, Gillis Hondecoeter et Cornelis de Heem, Pieter Quast, Lundens, Sonje le paysagiste, Waterloo, qui, suivant M. Waagen et qnelques autres critiques, n'aurait jamais fait de peinture; parmi les œuvres tout à fait excellentes de maîtres secondaires, quelques tableaux de Leducq, de Job Berkheijden, de van Goien, de Barent Gael, d'Uchtervelt, d'Esaias van de Velde, de Zeeman, etc. Notons encore, comme une simple nomenclature, Willem van Aelst, Beeldemacker (un grand tableau aussi magistral qu'un van der Helst), Begijn, van de Capelle, Decker, van der Hagen, Ludolph de Jong (grand tableau représentant les Officiers de la garde civique de Rotterdam), P. Molijn, les Weenix, les Molenaer, les Moucheron, les Saftleven, les Netscher, les Verschuring, van Tol (un portrait de G. Dov), Emanuel de Witte et Hendrik van Vliet, les peintres d'intérieurs de temples; de Vries, Mathias Withoos, van der Poel, le peintre d'incendies; Juriaan Pool, le mari de Rachel Ruijsch; parmi les Flamands, Snyders, Jordaens, Fyt, van Utrecht, Teniers, Gryef, les Zegers, Adriaen Hanneman (un portrait de Jan de Witt), le sectateur de van Dyck, etc.; sans compter une tête de Faust par Ary Scheffer et deux tableaux de son père Jan Baptist Scheffer, né à Hambourg et mort à Amsterdam en 1809.

« J'ai décrit tout cela, avec une sollicitude passionnée, dans le second volume de mes *Musées de la Hollande*. Mais à présent je n'ose plus ouvrir ce livre, qui me fait l'effet d'un cimetière, avec des épitaphes sur ce qui fut — et qui n'est plus. »

W. BURGER.

Le Directeur : ÉMILE GALICHON.

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOIT, 7

HIPPOLYTE FLANDRIN



La mort d'Hippolyte Flandrin a été un coup soudain, imprévu de tous, et dont chacun s'est senti atteint, sans mesurer d'abord l'étendue de la perte et la profondeur de la blessure. Quand on apprit que le grand artiste, qui était allé chercher à Rome un peu de repos et de force, y avait rencontré la maladie et la mort, il n'y eut pas d'indifférents. Ceux qui ne l'avaient approché que par ses ouvrages, ou qui semblaient jusqu'alors le moins touchés par leurs beautés, se trouvèrent réunis avec ceux qui l'avaient le mieux connu et aimé dans les mêmes amers regrets. On peut dire que dans la foule qui se pressait à ses funérailles et ne pouvait pénétrer dans l'église devenue trop étroite, il n'y avait pas d'étrangers. Le deuil était général; les paroles qu'on entendait sortir de toutes les bouches témoignaient que pour tous un vide s'était fait. Ce vide paraît plus grand aujourd'hui qu'il n'était hier; de jour en jour il grandira à mesure que manqueront à ceux qui pouvaient y compter l'amitié, les conseils, les exemples de ce maître si doux et si humble dans son langage,

si ferme dans tout ce qu'il aimait et croyait. Et qui n'avait pas à attendre quelque chose de sa salutaire influence? Nous tous qui, de près ou de loin, prenons notre part de la vie de l'art, nous étions, plus que nous ne le croyions, intéressés à ce qu'elle demeurât longtemps au milieu de nous, forte et respectée. On saura mieux ce qu'il était réservé à Flandrin de faire encore et quelle autorité il devait prendre infailliblement, quand on aura réuni les souvenirs de tous ses amis, publié sa correspondance, le journal qu'il tenait encore lors de son dernier et funeste voyage. Cette étude complète viendra à son heure [1]. Que chacun dise, en attendant, ce qu'il sait de cet éminent artiste, de cet homme excellent, sans se croire obligé d'écrire une biographie complète, sans se demander si la part qu'il fait à l'éloge est trop étroite ou trop large, et si son jugement est conforme à celui que portera la postérité. On peut être sans crainte à cet égard : la postérité se forme du petit nombre lentement accru de juges difficiles qui s'attachent d'abord aux beautés durables; ce cercle s'étend à chaque génération, et un jour vient où les admirations discrètes ont entraîné le cri public. Les œuvres de Flandrin ne sont pas de celles qui ont rien à redouter des retours de l'opinion, mais de celles qui élèvent doucement à elles et où l'on pénètre toujours plus profondément. Par elles, l'art de notre époque vivra dans l'avenir, quand le temps aura dépouillé et flétri tant d'œuvres d'un jour, destinées à l'oubli; qu'alors il reste seulement des églises de Saint-Germain des Prés, de Saint-Vincent de Paul, de Saint-Séverin, d'Ainay à Lyon, de Saint-Paul à Nîmes, quelques pans de mur encore revêtus des fresques de Flandrin : ce seront là nos monuments.

Jean-Hippolyte Flandrin naquit à Lyon, le 23 mai 1809. Son père, qui était un artiste, n'avait guère connu de sa profession que les plus pénibles côtés, l'espoir déçu, le labeur mal récompensé. Après quelques essais peu heureux dans la peinture d'histoire et de genre, il s'était restreint à la miniature et trouvait à peine dans son travail les ressources indispensables pour faire vivre sa nombreuse famille : trois enfants lui étaient nés avant Hippolyte, et trois vinrent encore au monde après lui. Cependant ce peintre, pour qui l'art avait été si dur, ne l'accusa jamais et ne fit rien pour en détourner ses fils. Déjà Auguste, l'aîné, y débutait non sans succès; il fut heureux de voir encore Hippolyte et Paul annoncer les mêmes dispositions [2]. Et plus tard, quand il crut reconnaître en eux

1. M. Henri Delaborde, qui prépare cette publication, a bien voulu en promettre les prémices à la *Gazette des Beaux-Arts*.

2. Auguste Flandrin était l'aîné d'Hippolyte de cinq ans; il est mort à 38 ans, en



les signes non équivoques de la vocation, il s'écriait plein de joie : « Je ne suis bon qu'à faire de la miniature; mes fils au moins seront de vrais peintres! »

Tout enfants, « les petits Flandrin, » comme on les appelait, avaient déjà leur renommée. Ils dessinaient avec tant d'application et d'adresse toutes sortes de figures, des soldats surtout, dont ils savaient par cœur tous les uniformes et toutes les manœuvres, qu'on ne doutait pas autour d'eux qu'ils ne fussent destinés à devenir de célèbres peintres de batailles. Leur mère voyait d'un œil moins favorable leurs précoces essais; elle eût souhaité, puisque l'aîné de ses fils avait suivi la profession paternelle, que les deux autres fissent l'apprentissage de quelque utile métier et se missent en état de prendre leur part des charges communes : déjà Hippolyte touchait à sa douzième année. Un secours inespéré vint seconder l'ardeur des deux enfants et la bonne volonté de leur père. Le sculpteur Foyatier, l'auteur du *Spartacus*, qui avait été berger dans son enfance et qui s'était élevé, grâce à son talent, à une position assurément fort enviable pour le pauvre peintre de miniatures, passa par Lyon, allant en Italie. On lui parla des deux petits artistes, il voulut les voir, loua leurs dessins et les encouragea à persévérer. Comme son exemple appuyait ses conseils, on y eut foi et il fut décidé qu'Hippolyte et Paul entreraient dans l'atelier que dirigeaient alors en commun le peintre André Magnin et le sculpteur Legendre-Héral. On les fit dessiner d'après l'antique et d'après le modèle vivant; quelques mois après, ils étaient devenus assez habiles pour être reçus à l'école Saint-Pierre, quand le départ de Magnin pour l'Italie, bientôt suivi de sa mort, dispersa les élèves de son atelier. Ils passèrent sept années à cette école qui est l'école des beaux-arts de Lyon. Indépendamment de l'enseignement qu'ils y recevaient ils apprenaient à dessiner des animaux chez un peintre nommé Duclaux. Leur frère Auguste, devenu lithographe, les initiait aussi à cet art nouveau, et, toujours épris des sujets militaires, ils s'efforçaient de copier de

1842. Il a exposé plusieurs ouvrages que tout le monde n'a pas oubliés, notamment la *Prédication de Savonarole*, qui est aujourd'hui au Musée de Lyon ; une *Mère pleurant son enfant mort*, au Musée de Strasbourg ; des *Baigneuses*, son dernier ouvrage. Il ne saurait être oublié dans cette notice sur Flandrin : c'est, en effet, le privilége des renommées brillantes de répandre leur lumière sur tout ce qui les touche de près, et ce privilége, Hippolyte Flandrin, qui fut toujours si tendre frère, n'en eût pas fait assurément bon marché. — Paul Flandrin, l'inséparable compagnon d'Hippolyte, est connu par ses beaux paysages où l'on retrouve, dans un autre genre, le caractère élevé de la peinture de son frère; on sait moins généralement quel aide actif, dévoué, plein de talent, il a été pour lui dans tous ses grands travaux.

leur mieux et bientôt d'imiter librement les compositions alors si populaires d'Horace Vernet et de Charlet. Quelques-uns de leurs essais ont été conservés ; nous avons sous les yeux une lithographie de la main d'Hippolyte intitulée : *Prise de l'île Barbe*, qui dénote assurément beaucoup d'intelligence, de l'imagination et déjà une grande sûreté de main.

La vente de quelques dessins contribuait parfois à alléger quelque peu les charges de la famille, ou bien leur prix allait grossir le petit pécule lentement amassé par les deux frères pour le jour où ils iraient à Paris ; car c'était là leur ambition, et leurs maîtres, Legendre-Héral en particulier, dont ils n'avaient pas cessé de suivre les conseils, sentaient qu'il était temps pour eux de recevoir un enseignement supérieur. De combien de croquis militaires, de vignettes et de rébus durent-ils couvrir les pierres lithographiques, avant de posséder même la modeste somme qu'ils jugeaient indispensable à leur entreprise ! Quand ils se mirent en route, ce ne fut pas, on le pense, avec un bien grand équipage : ils partirent à pied, leur mince bagage sur le dos. Hippolyte fit six fois ainsi, par la suite, Paul huit fois, les cent vingt lieues qui séparent Lyon de Paris.

En arrivant, au mois d'avril 1829, après s'être logés un peu au hasard, dans une chambrette du faubourg Saint-Martin, ils coururent voir les musées, les monuments et s'enquérir de la demeure de M. Hersent, pour qui le directeur de l'école de Lyon, Révoil, leur avait donné une lettre de recommandation. Chemin faisant, ils rencontrèrent un jeune artiste de Lyon, M. Guichard[1], peintre comme eux, comme eux recommandé à Hersent (c'est à Hersent que Révoil adressait tous les jeunes artistes lyonnais) et qui avait dès lors ce jugement indépendant et ce tour d'esprit original que nous lui avons connus depuis. Avant de se mettre sous la conduite d'un maître, il était allé au Salon : « J'ai vu, dit-il à ses jeunes camarades, le portrait de M. Amédée de Pastoret par M. Ingres et je me suis dit : C'est celui qui a fait ce portrait qui doit être ton maître. Il l'est, il doit être le vôtre. » Hippolyte et Paul virent-ils aussi quelques belles œuvres de M. Ingres avant de se laisser conduire vers lui par leur compatriote ? Ils le suivirent, et son conseil venu si juste à point fut pour leur vie une direction décisive. Bien accueillis sur la vue des dessins qu'ils apportaient, introduits dans l'atelier, bientôt encouragés, stimulés par l'illustre artiste, qui s'attachait à eux chaque jour davantage, ils ne tardèrent pas à inspirer et à ressentir une de ces nobles amitiés de maître à élève, pleines de déférence et de respect d'un côté, de sollicitude de l'autre, qui sont dans l'art de véritables adoptions; amitiés moins

1. M. Guichard est aujourd'hui directeur de l'École de Lyon

rares autrefois qu'aujourd'hui, où chacun donne autant qu'il reçoit, où également sincères, également passionnés pour le beau et y pensant uniquement, l'élève a foi dans le maître qui le guide, le conseille, l'entoure, veille sur tous ses pas, et le maître a foi dans l'élève à qui il s'efforce de transmettre le meilleur de son génie et de son expérience. « Que ne lui dois-je pas, écrivait Hippolyte, à cet homme qui a déjà tant fait pour nous! Hier, il m'a embrassé comme un père embrasse son fils... Je ne sais plus comment le nommer. »

Ces années, que les deux frères partagèrent entre l'atelier de M. Ingres et l'École des beaux-arts, où ils avaient été admis dans un même concours, le 5 octobre 1829, furent pour eux de dures et fécondes années. Certes, personne n'a connu plus complétement les misères et les pures joies de la jeunesse laborieuse et fière, qui vit au milieu des plus cruelles privations, la tête dans le ciel, bravant la faim et souriant à l'avenir. Nous savons par des lettres de cette époque comment étaient remplies leurs journées. « Levés à cinq heures, écrivait Hippolyte à son père, nous allons sentir le bon air au Luxembourg, qui n'est pas loin (ils habitaient alors rue Mazarine); à six heures au travail; à huit ou neuf heures nous déjeunons. Malheureusement le pain n'a jamais été aussi cher qu'il l'est à présent. Ensuite nous travaillons jusqu'à six heures... Tu me disais de ne pas contracter de dettes; oh! de ce côté tu peux être tranquille; j'aimerais mieux faire les plus grands sacrifices. Sois bien persuadé de l'amour de tes enfants. Malgré leur éloignement de toi, ils ne feront rien que tu puisses désapprouver, et ils tâcheront de te soulager. » Il ne disait pas tout : leur bonne mère eût exigé leur retour si elle avait connu tout ce qu'ils enduraient. Le petit trésor apporté de Lyon avait été bien vite épuisé, les dessins, les lithographies, les copies de tableaux ne se vendaient pas toujours; il fallait vivre pourtant, il fallait acquitter le loyer de la pauvre mansarde, payer les mois d'atelier; car ils ne laissaient pas soupçonner à leur maître la gêne où ils se trouvaient. « Ah! s'écriait plus tard M. Ingres, et moi qui leur prenais leur argent! » Quelquefois, ce pain, « qui n'avait jamais été si cher, » comme le disait Hippolyte, leur manquait tout à fait : alors (qu'on ne méprise pas ces détails qui sont à leur gloire), ils dînaient pour un sou de miel et un sou de pommes de terre, et Paul, un vase à la main, suivait les tonneaux d'eau filtrée qui circulaient dans les rues, pour recueillir les gouttes qui s'en échappaient; si le conducteur grondait, il allait philosophiquement remplir son pot à la rivière. Le soir, dans la petite chambre où ils passèrent ce rude hiver de 1829 à 1830 dont on se souvient encore, n'ayant ni cheminée, ni poêle, ils se couchaient dans leur lit unique dès que le jour

tombait, pour y trouver quelque chaleur, ne pouvant même pas toujours, faute de chandelle, lire un peu pour abréger ces longues soirées; mais tout le jour avec quelle ardeur ils travaillaient dans l'atelier de M. Ingres, qui échauffait tous ceux qui l'approchaient du feu dont il était animé; ou au Louvre, en face des maîtres à qui il les envoyait sans cesse : « Adressez-vous à eux, leur disait-il, parlez-leur, ils vous répondront, car ils sont encore vivants. Moi, je ne suis que leur répétiteur. »

Avec quelle douceur et quelle confiance tant de pénibles épreuves étaient supportées, on le verra quand les lettres d'Hippolyte Flandrin seront publiées. Il était soutenu par une piété vive, enracinée dès l'enfance dans son âme, et par la religion du beau qui n'est séparée, dans les cœurs qui en sont vraiment épris, d'aucun sentiment élevé. Flandrin les séparait moins que personne. Artiste et croyant, comment aurait-il conçu l'idéal dont son enfance avait été nourrie, autrement que revêtu des belles formes que lui présentait son imagination, et qu'il devait réaliser par la suite dans des types de plus en plus élevés et purs? Il ne pouvait souffrir qu'on parlât de l'art sans respect; même l'humble tâche d'écolier, la copie commencée, le modèle qui posait, il ne voulait pas qu'on les traitât légèrement. Il avait été blessé à son arrivée du sans-gêne et du mauvais ton de l'École, et peu à peu le ton avait changé autour de lui, tant était irrésistible l'ascendant qu'il prenait par la dignité de son caractère, sa douceur, sa parole réservée, l'inaltérable pureté de sa pensée.

Hippolyte Flandrin se présenta pour la première fois au concours pour le prix de Rome, en 1831. Il fut admis à l'esquisse, refusé à la figure. M. Ingres parut plus malheureux que lui-même d'un échec qu'il ne croyait pas mérité; il comptait dès lors que la victoire ne pouvait échapper à son élève dans une nouvelle épreuve. Mais l'année suivante, Flandrin était arrivé à un état de gêne si extrême, que, craignant de ne pouvoir suffire à payer des couleurs et des modèles, il était sur le point de renoncer à concourir. M. Ingres lui dit : « Quel dommage! j'en aurais été si heureux! » Ce mot suffit : coûte que coûte, il se présenta, fut admis, et entra en loge. Mais bientôt le choléra sévit. Un des concurrents, un Lyonnais, avait déjà succombé. Flandrin, à son tour, tomba gravement malade; il se roidissait néanmoins, et chaque matin, malgré la défense du médecin, il se traînait jusqu'à l'École, appuyé sur le bras de son frère; enfin, il fut forcé de garder le lit, et son travail resta interrompu tout un mois. Quand il put reprendre l'œuvre commencée, les heures étaient comptées. M. Ingres lui avait recommandé de ne se mettre à peindre qu'après avoir arrêté avec la dernière précision tout le dessin. Il avait suivi à la lettre ses prescriptions, et quelques jours restaient à peine, qu'il n'avait pas peint en-

core. « Mais, malheureux, vous n'aurez pas fini ! » lui dit son maître quand il apprit où il en était. Il finit pourtant, à l'exception de quelques parties qu'il put seulement légèrement frotter. Le dernier jour, lorsque déjà, selon la coutume, les concurrents ouvrant leurs cellules s'invitaient mutuellement à examiner leurs tableaux, que les corridors se remplissaient de bruits de pas et de clameurs d'écoliers en vacance, Flandrin se tenait clos, et, pour ne pas être enlevé à son travail, il avait poussé le verrou. Bientôt, comme il l'avait prévu, « la terrible bande frappa, cria, vociféra, secoua énergiquement la porte. Un des logistes, homme de force herculéenne, donna une si violente secousse, que la gâche sauta. La loge fut envahie. Flandrin travaillait toujours. Peu à peu les rires cessèrent, et chacun admira[1]. »

Le sujet donné au concours était *Thésée reconnu par son père dans un festin*. Flandrin l'avait traité simplement, avec clarté et avec goût, un peu froidement peut-être; les têtes dans son tableau ont peu d'expression, mais les caractères en sont bien choisis, les figures purement dessinées arrivent au style sans effort, toute la peinture est empreinte de cette distinction naturelle qui n'a jamais permis à Flandrin de rien admettre dans ses ouvrages de banal ni de vulgaire.

Le prix lui était déjà décerné par les concurrents ; le public ratifia cette décision lors de l'exposition. Mais le choix du jury n'est pas toujours d'accord, comme on sait, avec celui du public ni avec celui des élèves; cette fois, on assurait que parmi ceux-ci il en était deux qui avaient beaucoup plus de motifs que Flandrin de se flatter d'obtenir la majorité des suffrages. « M. Ingres, membre du jury, était alors fort peu en odeur de sainteté près de ses collègues, dont il ne ménageait par aucune concession les rancunes et les préjugés. Décidé à faire tête à l'orage, il quitta ses élèves en leur disant : « Je vais voir jusqu'où peut aller l'injustice des hommes ! » La toile de Flandrin avait été à peine regardée, et on allait rendre un verdict convenu d'avance. M. Ingres attendait impassible et silencieux; tout d'un coup il s'écria en montrant le tableau volontairement oublié : « Moi, je vous signale celui-ci ; je n'en dis rien, il parle pour lui. » Cette phrase fit son effet, et un revirement se manifesta dans l'opinion des juges. Ils convinrent bien qu'il y avait de grandes qualités dans cette œuvre... mais son auteur était si jeune ! il pouvait bien attendre... Le concurrent préféré avait trente ans, il était élève d'un professeur très-influent sur ses collègues. M. Ingres s'assit alors, en déclarant que la toile qu'il

1. Nous empruntons ce passage et celui qui suit aux pages émues qu'un fidèle élève de Flandrin, M. Poncet, a publiées peu de jours après sa mort, comme un dernier hommage à sa mémoire.

venait de désigner méritait le prix, qu'elle l'aurait, ou qu'il ne se lèverait que pour donner sa démission. Ces paroles énergiques décidèrent le jury à faire son devoir, et le mérite l'emporta. » Cette victoire était la première qu'un élève de M. Ingres eût obtenue; elle ne fut pas sans retentissement, non-seulement parmi les artistes que pouvaient passionner les querelles de l'École, mais parmi le public, attentif à l'attitude particulière du maître, et qui voyait en lui, selon ses préférences, tantôt le plus énergique défenseur des idées classiques, tantôt l'un des plus hardis novateurs qui eussent encore travaillé à renverser la vieille idole académique. On savait que le prix avait été donné à son disciple préféré, et le nom de Flandrin était déjà connu, quand il partit pour Rome, comme un nom promis à la gloire.

Flandrin se mit aussitôt en route avec son frère, à pied, selon sa coutume; il comptait passer deux mois à Lyon, dans sa famille. Tous leurs camarades d'atelier voulurent leur faire la conduite, et chacun se piquant de les suivre un peu plus loin, sept ou huit d'entre eux poussèrent jusqu'à Athis, sur la route de Fontainebleau, où il fallut enfin se séparer. A Lyon, Flandrin fut rejoint par MM. Ambroise Thomas et Léveil, lauréats du concours de musique et d'architecture, qui firent voyage avec lui pour se rendre en Italie. A un an de là, son frère Paul, dont il ne pouvait se résoudre à vivre séparé, était à Rome auprès de lui. Sur sa modeste pension, il avait économisé l'argent nécessaire pour subvenir aux frais du voyage.

Que son existence à Rome dut lui paraître différente de celle qu'il avait connue jusqu'alors! Il se sentait affranchi enfin du souci quotidien de la vie matérielle; il connaissait le loisir; quelquefois, il l'a raconté depuis, il passait des journées entières au milieu des ruines, plongé dans des contemplations qui n'avaient pas uniquement l'art pour objet. Il était arrivé à ce moment de la jeunesse, où l'âme, qui n'est pas opprimée par un trop lourd fardeau, s'élève au-dessus du présent, juge sa vie et lui donne une direction définitive. Pour lui, s'il fit un examen du passé, il n'y dut trouver rien à regretter et n'eut pas besoin pour l'avenir de changer de voie : les sentiments, les pensées, l'éducation, le talent, tout se trouvait d'accord en lui. Cette harmonie a communiqué à toutes ses œuvres la sérénité qu'on y respire, elle a rendu sa vie si simple et si unie qu'il ne nous reste presque plus rien à raconter. Nous sommes entrés dans quelques détails en racontant son enfance et sa première jeunesse si pleines d'enseignements ; c'est dans ses œuvres, où il s'est mis tout entier, qu'il faut chercher les leçons de sa maturité.

Dès son arrivée, son choix était fait : la peinture religieuse lui

Monsieur,

J'ai été heureux hier d'apprendre que le mieux que vous éprouviez se soutenait. je désire et j'espère que votre rétablissement sera prompt et complet ; mais je ne veux pas remettre davantage à vous remercier des termes honorables pour moi, dans lesquels vous avez pris récemment ma défense. croyez que j'en suis bien reconnaissant et veuillez agréer l'assurance de mes sentiments de haute estime et de profonde sympathie

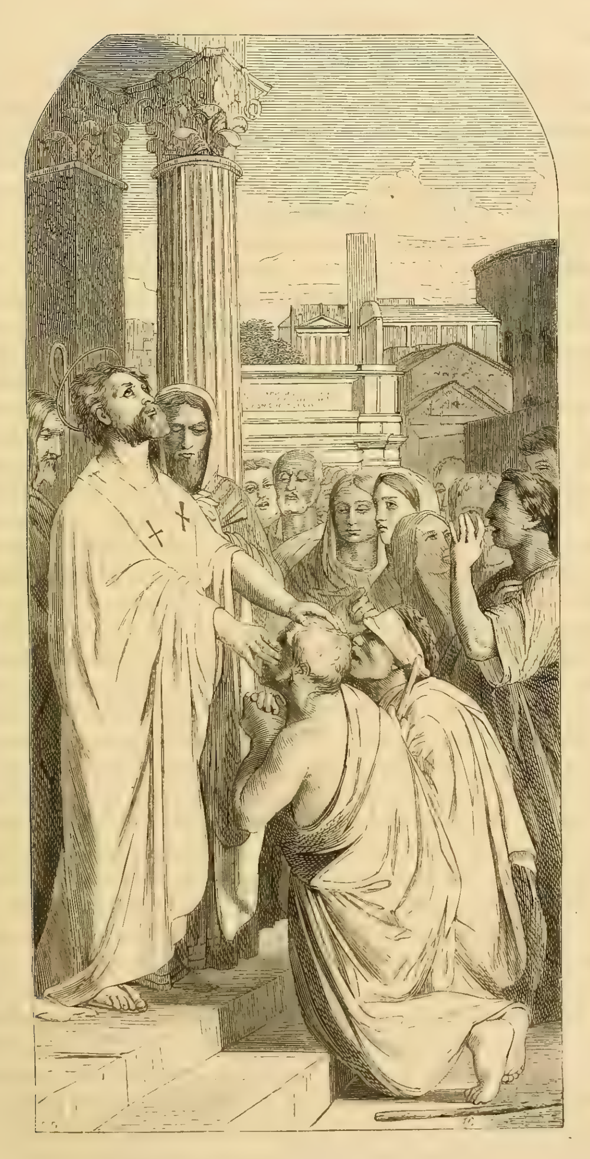
Hte Flandrin

Paris ce 12 mai 1863

FAC-SIMILE D'UNE LETTRE D'HIPPOLYTE FLANDRIN.

paraissait, comme aux vieux maîtres, le sommet de l'art et le plus digne emploi du génie. Il brûlait de les imiter. Dans son enthousiasme, il écrivit un jour sur un coin de la porte de son atelier ce verset des Lamentations : « Mon Dieu, vous m'avez inondé de joie par le spectacle de vos ouvrages, et je serai ravi en chantant les œuvres de vos mains ! » Horace Vernet, alors directeur de l'Académie, l'engageait, puisqu'il voulait traiter des sujets sacrés, à visiter l'Afrique, où il trouverait pour les rajeunir les types, les costumes, les mœurs encore vivantes de la Bible. On sait combien cette idée le préoccupait lui-même et quelles tentatives il fit dans ce sens. Grâce à Dieu, Flandrin comprenait mieux les véritables conditions de l'art auquel il vouait son pinceau; pour être nouveau et original, il possédait d'autres secrets. Son maître lui avait appris à s'appuyer sur la nature ingénument sentie, à consulter les plus hauts modèles sans intermédiaire, à respecter la tradition, mais en méprisant les recettes et les procédés ; enfin il puisait en lui-même et dans sa foi religieuse la force du sentiment moral qui est l'âme de toutes ses peintures. Qu'on se le figure à cet âge, tel qu'il s'est peint lui-même dans le portrait qui fut si justement admiré à l'Exposition universelle, en 1855, et qu'on a revu depuis à l'Exposition du boulevard des Italiens, sérieux, appliqué, rêveur, pâli par les privations et le travail obstiné. Il exerçait sur ses camarades, comme l'a dit celui qui a prononcé au nom de tous sur sa tombe le dernier adieu, « une véritable fascination, la fascination de l'artiste supérieur et de l'homme de bien. » Par son ascendant, l'esprit de l'Académie avait été transformé même avant l'arrivée de M. Ingres, qui, un an après la venue de Flandrin comme pensionnaire, succéda à Horace Vernet : et quand il quitta Rome au terme de sa pension, M. Ingres s'écria : « J'ai perdu mon bras droit ! »

Les tableaux que Flandrin envoya d'année en année à Paris pour s'acquitter de ses obligations de pensionnaire dépassèrent de beaucoup la somme de travail exigée par les règlements. Ils furent tous fort remarqués, quelques-uns sont encore aujourd'hui parmi ses meilleurs ouvrages. Le premier envoi fut une *Étude* qui portait, suivant l'usage, un nom grec ou troyen ; mais dès la seconde année de son séjour à l'Académie, le jeune artiste délaissait le monde de la fable et de la mythologie classiques, et, pour la première fois, osant s'écarter des indications de son maître, empruntait un sujet au Dante. Les vers du grand poëte avaient profondément ému toutes ses sympathies d'artiste et de chrétien ; la *Divine Comédie* resta toute sa vie, avec les Livres saints, sa lecture de prédilection. Le tableau qui représente *Dante et Virgile visitant les envieux frappés d'aveuglement*, peinture austère attendrie par la charité, fut exposé au



SAINT CLAIR RENDANT LA VUE AUX AVEUGLES.

Salon de 1836 et valut à son auteur une médaille d'or ; il est actuellement au Musée de Lyon. Abordant enfin directement un sujet religieux, il peignit le tableau de *Saint Clair rendant la vue aux aveugles,* qui lui fut commandé pour la cathédrale de Nantes et qui y est aujourd'hui placé. Cette peinture fut rapportée momentanément à Paris pour l'Exposition universelle de 1855, où Flandrin avait tenu à le voir figurer, ne pouvant rien y produire de ses grands travaux décoratifs. Il la considérait en effet comme le meilleur de ses trop rares tableaux. La forme étroite d'une toile tout en hauteur imposée à l'artiste pouvait nuire à sa composition; il a échappé à cette difficulté en plaçant la scène sur les degrés d'un temple. Debout sur la dernière marche, élevant vers le ciel un regard fervent, le saint touche les paupières d'un aveugle agenouillé devant lui ; un autre, plein de foi et déjà assuré de sa guérison, soulève le bandeau qui couvre ses yeux malades, un troisième s'avance dans le fond au milieu d'un groupe de femmes; un jeune homme enfin, placé devant le saint, les yeux attachés sur lui et se frappant la poitrine, semble dire comme Pauline : « Je vois, je sais, je crois. » Certes, l'élève de Rome qui mettait dans ce tableau les qualités élevées de dessin et de style que nous avons admirées vingt ans plus tard était dès lors préparé aux grandes entreprises de sa vie. On revit aussi à l'Exposition de 1855 cette belle figure qui est aujourd'hui au Musée du Luxembourg, figure isolée d'un jeune homme nu, assis sur un rocher au bord de la mer et qui paraît plongé dans une profonde rêverie. Il n'y a pas d'autre sujet; ce n'est qu'une étude, si l'on veut ; mais elle est si complète, les contours de ce corps juvénile sont si purs, le modelé en est si savant et si ferme, la nature y est si vivante et si largement comprise, que nous n'hésitons pas à la placer à côté de ce que la peinture moderne a produit de plus parfait. Lorsque Flandrin l'eut achevée, il la fit voir à M. Ingres; le maître se jeta au cou de son élève et les larmes lui vinrent aux yeux : « Je vois, dit-il, que la grande peinture n'est pas morte en France. »

Nous n'examinerons pas longuement chacun des ouvrages exécutés par Flandrin pendant son séjour à l'Académie; mais nous voulons dire quelques mots d'un petit tableau à peu près oublié aujourd'hui, qu'il avait intitulé les *Bergers de Virgile.* Nous avons eu l'occasion de le voir récemment. L'idylle est digne du poëte : un bel adolescent est debout, nu, au milieu des pâtres assis ou étendus sur l'herbe, près de la rive d'un fleuve où l'un d'eux va abreuver ses brebis; ils écoutent, suspendus à ses lèvres, et semblent se délasser plus encore à l'entendre qu'à respirer l'ombre et la fraîcheur des eaux. Ce sont les vers mêmes de Virgile :

Tale tuum carmen nobis, divine poeta,
Quale sopor fessis in gramine; quale per æstum
Dulcis aquæ saliente sitim restinguere rivo.

Ce petit tableau, peint d'une main ferme et légère, finement et chaudement coloré, fut compris par l'artiste au nombre de ses envois de 1837; mais il n'avait fait que compléter à Rome et encadrer, pour ainsi dire, dans un paysage d'Italie, le groupe principal, achevé longtemps auparavant. Il l'avait peint à Paris, pour se consoler, ou plutôt pour consoler son maître, lorsqu'il s'était présenté, la première fois, sans succès, au concours pour le grand prix.

Flandrin prit, pour sujet de son tableau de dernière année, *Jésus et les petits enfants*. Malade de la fièvre qu'il avait prise au Vatican, il l'avait peu avancé et voyait approcher le terme fixé pour les envois. Il prit le parti de peindre *alla prima*, comme on dit en Italie, c'est-à-dire au premier coup, en commençant par le ciel et les fonds et en couvrant toute la toile, sans se reprendre, du haut en bas; c'est à peu près de la même manière qu'il avait peint, on s'en souvient, malade aussi et pressé par le temps, son *Thésée*, qui avait obtenu le prix. Ce tableau est aujourd'hui à Lisieux; l'ordonnance en est large et belle, le dessin irréprochable, la peinture même ne se ressent en rien de la hâte de l'exécution, si ce n'est peut-être dans les têtes, dont le caractère est trop effacé. Dans l'œuvre entière, enfin, on sent un maître en pleine possession de son art. Ce fut l'impression qu'il produisit au Salon de 1839. Flandrin prenait, à son retour de Rome, le rang où l'avait placé à l'avance, lorsqu'il quittait la France, la bonne opinion de quelques amis. Les peintres qui possédaient le plus la faveur publique déclarèrent hautement l'estime qu'ils faisaient de son talent; quelques-uns s'empressèrent au-devant de sa naissante renommée. Faut-il rappeler la visite que lui fit Ary Scheffer, peu après son retour, dans l'ancien atelier de Carle Vernet, où il s'était logé avec son frère? Cette visite, si honorable pour Flandrin, l'est peut-être plus encore pour l'éminent artiste qui, dans tout l'éclat de sa réputation, se rendait à lui-même une si sévère justice, et, ne résistant pas à l'entraînement de la sympathie, venait s'incliner devant un si jeune talent. « Ah! dit-il après avoir considéré le tableau, à quoi sert de s'user à la peine, puisqu'un enfant atteint du premier bond au sommet? Je ne sais rien, on ne m'a rien appris! Que n'ai-je aussi reçu les leçons de M. Ingres! »

M. Gatteaux, de l'Institut, alors membre du conseil municipal de la ville de Paris, n'avait pas attendu le retour du jeune peintre pour faire remarquer ce que ses envois révélaient d'aptitudes précieuses pour la déco-

ration des monuments, et il avait demandé que le premier travail dont on pourrait disposer lui fût confié. C'est ainsi que Flandrin fut chargé, en 1840, d'exécuter des peintures dans la chapelle de Saint-Jean l'Évangéliste, à l'église Saint-Séverin.

Il faut revoir ces peintures, achevées il y a vingt-trois ans, il faut les comparer avec la plupart des œuvres du même genre exécutées jusqu'alors dans nos églises, avec celles même qui sont d'une date postérieure (et on en peut voir dans les autres chapelles de Saint-Séverin plusieurs qui témoignent d'une incontestable habileté), pour bien apprécier ce qu'il y a de force, de jeunesse et d'inspiration dans une œuvre qui paraît si simple : l'artiste semble n'y avoir fait d'effort que pour s'enfermer dans la plus austère tradition. Ailleurs, Flandrin s'est élevé plus haut, quand il a pu déployer dans un plus vaste champ toutes les ressources de son talent souple et varié autant qu'il était large et pur ; mais, dès son premier essai, dans quatre sujets réduits aux proportions et, pour ainsi dire, au cadre étroit d'un tableau, il avait fait voir quelles conditions essentielles doit accepter la peinture quand elle s'applique aux murs d'un monument et quand ce monument est une église. Les murs qui se font face de chaque côté de la chapelle sont divisés en quatre panneaux. A gauche, dans le compartiment inférieur, est représentée la Cène. Jésus est assis au milieu de ses disciples qui recueillent ses derniers enseignements, saint Jean est incliné et presque couché sur le sein de son maître, exprimant par un geste vraiment pathétique un amour qui se donne tout entier. Au-dessus, on voit saint Jean dans l'île de Patmos, écrivant les révélations de l'Apocalypse, que lui dicte un ange vêtu de blanc, rayonnant de lumière et de beauté. Debout, les ailes étendues, de la main indiquant le ciel, le messager céleste ressemble à un oiseau au vol puissant, qui touche à peine la terre, prêt à reprendre son vol. A droite, à l'étage inférieur, le peintre a figuré la mort de saint Jean. On voit le saint déjà plongé dans la chaudière sous laquelle le feu est allumé. La confiance du martyr, l'effroi de la foule, l'enthousiasme des âmes que la foi pénètre, sont rendus avec une grande puissance, sans confusion, quoique les personnages soient nombreux dans un espace resserré, sans exagération de gestes, clairement et sobrement. La composition qui remplit la partie supérieure nous paraît plus remarquable encore. Elle a pour sujet la vocation de saint Jean et de saint Jacques. « Ils étaient, dit l'Évangile selon saint Matthieu, avec Zébédée, leur père, et raccommodaient leurs filets, et Jésus les appela ; à l'instant, ils laissèrent leurs filets et le suivirent. » Toute l'éloquence de ce peu de mots est dans ces trois figures, dans le geste du Christ, qui tend la main, plein de noblesse

et de douceur ; dans l'attitude des deux frères qui se lèvent et marchent, entraînés par ce simple signe, pour devenir pêcheurs d'hommes, selon la parole de l'Évangile. Derrière les figures, le peintre s'est contenté d'indiquer tantôt, comme dans le martyre de saint Jean, la muraille d'une ville, tantôt, comme dans la vocation des apôtres, une ligne de montagnes très-basses, fuyant à l'horizon. C'est ce qu'il faut pour mettre la scène en son lieu, et rien de plus. Tout s'agrandit dans cette simplicité.

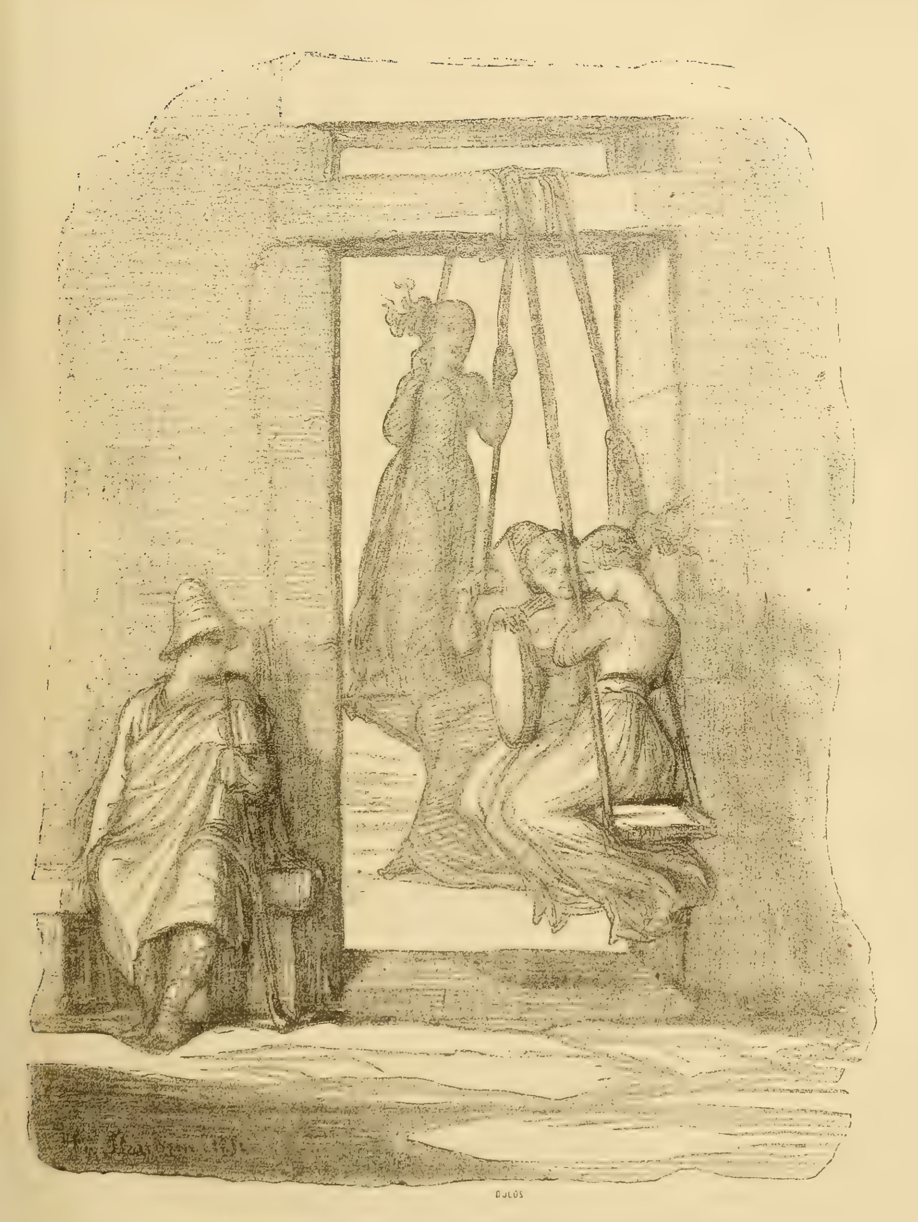
On a cependant adressé à ces peintures un reproche auquel il faut répondre ; car, s'il était fondé, on devrait aussi bien l'étendre à beaucoup de parties des plus importants ouvrages du peintre. C'est tout son œuvre qui est ici mis en question. Il s'est trop souvenu, dit-on, et particulièrement dans la *Cène*, des maîtres qu'il avait étudiés en Italie. Se souvenir ! vraiment, c'est trop peu dire. Flandrin a mis toute son étude à se rapprocher de ces maîtres, à les comprendre, à se pénétrer de leurs exemples pour les imiter ; et quand après eux il a traité ces sujets sacrés qu'on ne peut plus, semble-t-il, aborder sans refaire ce qu'ils ont fait, il a encore mis sa constante application à les avoir sans cesse sous les yeux. Mais les a-t-il copiés? Non, on ne l'oserait dire : ce reproche serait aussi vain, aussi banal que celui des esprits superficiels qui n'ont vu en lui, jusqu'à son dernier jour, que l'élève le plus zélé de M. Ingres, parce que lui-même a gardé toujours vis-à-vis de lui l'attitude d'un disciple respectueux et soumis. Les vieux maîtres, comme les modernes, quand ils ont été capables de former de pareils élèves, n'ont pas détourné ainsi vers eux-mêmes ce que ceux-ci avaient en eux ; mais ils leur ont appris à se connaître et à se trouver. C'est une opinion commune que M. Ingres n'a jamais voulu suivre d'autres modèles ni en recommander d'autres que ceux de Raphaël et de l'antiquité. Cependant la vérité est qu'il fut le premier, tandis qu'il était à l'Académie de Rome, à diriger ses élèves vers les vieux maîtres florentins, siennois, ombriens du XIVe et du XVe siècle, alors fort peu regardés ; et, bien loin de les méconnaître, si l'on faisait un voyage, si l'on visitait une ville, une église, il exigeait qu'on en rapportât, comme une conquête, quelques traits dérobés à leurs ouvrages les plus ignorés ; il gourmandait ceux dont les cartons et les albums ne se trouvaient pas pleins au retour ; mais il voulait aussi que chacun, en les considérant, gardât un esprit libre, sachant choisir partout la nourriture la plus propre à fortifier son talent. Il leur disait : « Croyez-vous que ce soit pour faire de vous des copistes que je vous envoie copier les grands maîtres? Je veux que vous y puisiez le suc de la plante. Je vous envoie pour butiner comme l'abeille. »

« Il n'y a point pour l'art véritable, dit Goethe, d'école préparatoire,

mais il y a des préparations : la meilleure est la part que prend le moindre élève au travail du maître. Tels qui broyaient des couleurs sont devenus d'excellents peintres... Mais celui qui n'est pas disposé à apprendre des grands maîtres, anciens et contemporains, ce qui lui manque pour être un véritable artiste, restera au-dessous de lui-même, dans la fausse idée qu'il est réellement original ; car ce n'est pas seulement ce qui nous est inné, mais aussi ce que nous pouvons acquérir, qui nous appartient et qui nous fait ce que nous sommes. » Ainsi Flandrin, pendant les cinq années qu'il a passées en Italie, vivant dans l'intimité des plus grands maîtres chrétiens, a appris d'eux ce qu'il était. Il n'a pas reçu d'eux, comme un dépôt scellé, les types immuables désormais consacrés par leur pinceau; ils lui ont révélé l'esprit avec la lettre; ils lui ont fait sentir et aimer ce qu'eux-mêmes ils avaient aimé et senti; ils lui ont rendu léger ce joug volontairement accepté de la tradition, que la médiocrité ne peut porter sans succomber; ils ont pris soin, comme pour un disciple de prédilection, d'assouplir son talent et de l'affermir tour à tour afin de le rendre libre.

Bientôt si, comme nous l'espérons, on réunit dans une exposition publique, avec quelques-uns des rares tableaux de Flandrin, une partie de ses beaux dessins, on saura mieux où il a cherché tant de nobles ou de suaves figures qui font penser à tous les chefs-d'œuvre, sans qu'on les retrouve dans aucun. Où donc en prenait-il les modèles? En lui seul; dans son âme enthousiaste et tendre comme celle des génies créateurs dont il suivait la trace. Quand, après avoir médité les textes sacrés, tout à coup, animé de leur souffle, il voyait se fixer devant lui comme dans un clair miroir la vision subite, est-ce qu'il consultait sa mémoire? Mais les secours qu'on en peut tirer glacent alors l'inspiration; il n'est pas d'artiste qui ne le sache et qui ne s'en préserve. Pour lui, désespérant d'obtenir d'aucun modèle le mouvement ni l'expression qui avaient saisi son imagination, il n'en voulait, dans de pareils moments, pas d'autre que lui-même, et jamais on n'en vit de plus admirable. Lui-même il se posait, se drapait; son frère tenait le crayon, et tous deux cherchaient, recommençaient jusqu'à ce qu'ils eussent approché de l'idéal un moment entrevu.

Montrera-t-on, nous le souhaiterions, avec les dessins d'Hippolyte, ces dessins de Paul qui renferment la première et la plus intime pensée de son frère, se cherchant, se trouvant elle-même? Quelle réponse aux reproches de ceux qui ont cru retrouver dans la figure de saint Jean, de la *Cène* de Saint-Séverin, celle du réfectoire de Santa-Croce, à Florence, dont le mouvement est en effet à peu près semblable! Mais ce mouvement,



JEUNES ROMAINES, FAC-SIMILE D'UN DESSIN D'HIPPOLYTE FLANDRIN.

si naturellement indiqué par la situation, ils le verraient se formuler peu à peu, se préciser, s'accentuer, se fixer enfin dans une suite de dessins de plus en plus expressifs, dont lui seul a fourni à la fois l'indication et le modèle. Et il en est de même de la plupart des figures qui dans sa peinture frappent le plus par la grandeur du caractère ou la distinction des ajustements. Dans cette même chapelle de Saint-Jean, la figure si noble, si simple du Christ, appelant à lui ceux qu'il a élus, c'est la sienne; et celle des deux apôtres, dont le geste exprime la foi ardente et naïve, rappelle encore ses traits. M. Poncet, dans sa brochure, dit que le plus ressemblant de tous les portraits d'Hippolyte Flandrin est la figure du Christ portant sa croix, qu'il a peinte dans le chœur de Saint-Germain des Prés. Que de portraits n'avons-nous pas de lui, si nous le cherchons partout où il nous a laissé, non les traits de son visage, mais, si nous pouvons le dire, ceux de son âme elle-même, agitée par les plus nobles passions!

Le succès obtenu par le peintre dans la décoration de la chapelle de Saint-Jean lui fit confier, en 1843, un travail d'une bien plus grande importance; c'est encore à l'heureuse initiative de M. Gatteaux qu'il en fut, que nous en sommes tous redevables. L'administration de la ville de Paris ayant résolu de faire couvrir de peintures les murs de la vieille église abbatiale de Saint-Germain des Prés, récemment restaurée, le nom de Flandrin fut mis en avant, et l'artiste, consulté, demanda, avec sa modestie ordinaire, une humble chapelle; mais M. Gatteaux insista et obtint qu'il fût chargé de couvrir les deux larges et hautes murailles des anciennes tours de l'abbaye, qui forment, entre le chœur et la nef, l'étroit sanctuaire où est aujourd'hui placé le grand autel. Flandrin divisa en plusieurs étages ces vastes parois. Au bas, il peignit, à droite et à gauche, deux grandes compositions, l'*Entrée de Jésus à Jérusalem* et le *Christ montant au Calvaire*; il les peignit sur fond d'or, à la manière des Byzantins et des *trecentisti* italiens; mais, à vrai dire, ce parti pris de décoration est le seul emprunt qu'il leur ait fait, et l'on ne saurait mieux répondre aux personnes qui l'ont accusé un peu légèrement de n'avoir pas gardé vis-à-vis des maîtres toute son indépendance, qu'en les conduisant devant ces deux pages émouvantes dont les sujets, mille fois traités par les plus puissants génies, sont rajeunis encore une fois par le sentiment personnel d'un artiste convaincu. L'*Entrée à Jérusalem*, à ne la considérer que comme un tableau, est, de l'avis de beaucoup de bons juges, l'œuvre la plus accomplie du maître. Les nombreuses figures qu'il y a réunies sont heureusement disposées et exécutées avec un soin consciencieux; celle du Christ surtout, qui s'avance, monté sur la blanche ânesse, jetant sur la foule qui l'entoure un regard doux et triste,





COURONNEMENT DE LA VIERGE,

peinture de l'église Saint-Paul, à Nîmes.

est d'une beauté si pure, qu'on ne peut se défendre, entre les deux compositions, de donner d'abord à celle-ci la préférence; mais, si l'on se retourne, comment ne pas se sentir ému devant le *Calvaire*, si pathétique, et pathétique dans une si juste mesure! C'est ici qu'il serait juste de rappeler que Flandrin a pris pour modèles les œuvres de l'ancienne école florentine, où les sujets de la Passion sont traités avec la même profondeur de sentiment et avec la même sobriété d'expression. Quel groupe que celui de la Vierge et des saintes femmes qui l'entourent! quelle éloquence dans le désespoir muet de saint Jean! Si l'on pouvait examiner à loisir et d'un point de vue convenable cette peinture privée de lumière, aussi bien que celle qui lui fait face et qui est bien éclairée, on serait fort embarrassé dans la comparaison, dit M. Poncet, et il nous avertit que Flandrin et son maître M. Ingres ont toujours eu plus de penchant pour le *Calvaire* que pour l'*Entrée à Jérusalem*.

Au-dessus de ces deux tableaux, dans des niches ogivales que l'architecture lui imposait la tâche de remplir, Flandrin a peint, au second étage, les figures allégoriques des Vertus, au nombre de huit; au-dessus encore, il a placé, d'un côté, saint Germain, de l'autre, saint Vincent (les deux saints sous l'invocation desquels l'église a été placée), ayant auprès d'eux les fondateurs et protecteurs de l'ancienne abbaye. Ces figures, isolées et purement décoratives, laissaient voir, pour la première fois, tout ce que l'artiste pouvait trouver de ressources dans ce grand et difficile art de la peinture monumentale, qui n'est entièrement elle-même que lorsqu'elle fait corps avec l'architecture et en prend la force tranquille et la solidité. Bientôt il s'y surpassa lui-même. En 1846, lorsqu'il eut achevé les peintures du sanctuaire, il fut chargé de décorer tout le chœur. Il plaça entre les archivoltes du péristyle les figures des douze apôtres, six de chaque côté, tous debout, dans la même attitude, et pareillement vêtus de blanc, presque semblables, comme il convient à des figures qui doivent compléter, soutenir et non dénaturer l'architecture, mais en même temps montrant comment une invention féconde peut varier sans cesse le même thème; au fond, vers le rond-point, dans les entre-colonnements plus étroits de l'abside, sont figurés l'Agneau divin et les quatre symboles évangéliques. Nulle part Flandrin ne s'est élevé plus haut par la science et le style. Quant aux peintures de la nef de Saint-Germain des Prés, la dernière œuvre de Flandrin, elles ont été examinées une à une et sagement appréciées ici même par un juge compétent[1].

1. Voyez l'article de M. Gruyer dans la *Gazette des Beaux-Arts*, du 1er mars 1862.

En 1848, Flandrin fut appelé à décorer de peintures la nouvelle église de Saint-Paul, à Nîmes; nous voudrions donner au moins une idée de l'ensemble de ces peintures, qui ne sont pas aussi généralement connues que les précédentes. La belle église de Saint-Paul a été construite avec beaucoup d'art et de goût par M. Questel, sur le plan de nos anciennes basiliques. Elle a trois nefs, terminées chacune par une abside; les galeries et les absides latérales sont reliées au chœur par des arceaux largement ouverts. Dès l'entrée, le regard embrasse presque tout le fond de l'église, couvert de peintures. Les ouvertures des arceaux et les divisions de l'architecture ne laissaient guère que la grande abside entièrement libre. Flandrin y a peint, au moyen de quatre figures seulement, une grandiose composition; dans presque toutes les autres parties du monument, livrées à son pinceau, il n'y avait place que pour des figures isolées. Mais toutes ces figures qui se répondent, comme les membres de l'architecture elle-même, forment un ensemble puissant; toutes concourent harmonieusement à l'expression d'une même pensée.

Au fond, derrière l'autel, sur le fond d'or de la demi-coupole de l'abside centrale, le regard rencontre tout d'abord la figure du Christ, de dimensions colossales, assis sur un trône, les bras ouverts; sur les degrés du trône sont prosternés un roi et un esclave, déposant à ses pieds l'un son sceptre et sa couronne, l'autre ses chaînes : à droite et à gauche se tiennent debout saint Pierre et saint Paul, figures sévères, méditatives, majestueusement drapées. Les deux murailles qui enferment cette partie du chœur et conduisent à l'abside ont été divisées en trois étages de peintures; à l'endroit le plus rapproché du sol, aux deux côtés des arceaux ouverts sur les galeries latérales, sont figurés les quatre évangélistes, dont les attributs symboliques, bien reliés aux figures principales, remplissent heureusement les parties vides du mur. Plus haut, immédiatement au-dessus des grands arceaux, à droite et à gauche de l'autel, deux archanges, les ailes étendues, s'élançant l'un vers l'autre, célèbrent le Saint des saints; au-dessus d'eux le mot Sanctus, trois fois répété, affirme de nouveau la pensée de l'artiste. Enfin, tout en haut, la vénérable assemblée des docteurs de l'Église, assis deux à deux, séparés par l'arceau qui coupe cette partie de la muraille; à gauche, ceux de l'Église grecque, saint Grégoire de Nazianze auprès de saint Basile, saint Jean Chrysostome auprès de saint Athanase; à droite, ceux de l'Église latine, saint Augustin avec saint Ambroise, saint Jérôme avec saint Léon le Grand. Toutes ces figures sont du plus imposant caractère.

Dans les galeries qui mènent aux absides latérales, l'artiste avait à

peindre au-dessous des fenêtres la partie inférieure de la muraille. Il y a placé des figures, parallèlement rangées, s'avançant vers l'autel et conduisant, pour ainsi dire, vers les sujets qui décorent les coupoles. Dans la galerie de droite, ce sont des martyrs revêtus de l'auréole, tenant à la main de longues palmes, graves et doux, et goûtant déjà les joies de l'âme affranchie. Au-dessus d'eux sont deux anges, l'un tenant un joug et une palme, l'autre s'appuyant sur une épée et élevant une couronne vers le ciel. Dans la galerie de gauche, ce sont les vierges sages portant les lampes dont elles ont gardé l'huile jusqu'à l'heure où est venu l'Époux céleste; au-dessus, les deux anges de la chasteté et de l'amour divin contrastent, par leur beauté recueillie, avec la beauté sévère des anges du martyre. Cette pudique procession s'avance vers l'abside où est représenté le *Couronnement de la Vierge*, que reproduit notre gravure. Flandrin ne s'est pas écarté, en peignant les figures de la Vierge et de son divin Fils, de la tradition consacrée par les maîtres du XIVe siècle, mais s'il a reçu d'eux la disposition générale, l'attitude, le geste qui ne pouvaient être changés, il y a mis une science et une pureté de forme, une perfection achevée qu'ils n'ont pas toujours rencontrées. Le sujet de l'abside, du côté droit, est le *Ravissement de saint Paul*, où l'artiste s'est montré profondément original. Le saint, vêtu de la blanche tunique de la résurrection, les yeux levés vers l'infini, tenant les bras à la hauteur de la tête, dans l'attitude de l'adoration, les pieds joints sans roideur, monte doucement dans le ciel, comme soutenu et porté par la force toute-puissante de la foi; deux anges agenouillés, les mains jointes, les ailes déployées, semblent veiller, au seuil de la gloire divine où les cœurs tièdes n'auront point entrée.

Toutes ces peintures se détachent sur des fonds d'or qui les rehaussent et sont éclairées par une abondante lumière. Flandrin a été plus heureux ici que dans la plupart des églises qu'il lui a été donné de décorer; on y peut apprécier, même dans les figures qui sont le plus éloignées du regard, avec la beauté des mouvements et de l'ordonnance générale, le soin constant qu'il a mis dans l'exécution des têtes, des draperies, des mains, des extrémités. Aussi les peintures de Nîmes sont-elles estimées par quelques personnes comme les plus parfaites qui soient sorties du pinceau de Flandrin : ce qui est certain, c'est qu'il n'en est pas où il soit plus aisé d'apprécier l'art accompli du maître.

E. SAGLIO.

(La fin au prochain numéro.)

LE MUSÉE DE CARLSRUHE



Lorsqu'au printemps de l'année 1862, six Français (j'avais l'honneur d'être du nombre) furent députés à Dordrecht pour assister à l'inauguration de la statue d'Ary Scheffer, ils eurent l'occasion de prononcer des discours dans leur langue, soit sur la place publique où se dresse à présent l'image en bronze de l'illustre artiste que la Hollande avait donné à la France, soit autour de la table hospitalière où s'étaient réunis fraternellement les représentants des deux nations. Je n'ai point oublié la remarquable allocution que, sous la forme modeste d'un toast, et le verre à la main, fit, à nos hôtes, M. Ernest Renan. « Deux grands exemples de constitutions nationales, leur dit-il en substance, ont été légués au monde moderne par l'antiquité. La Grèce avait formé une fédération de petits États, de simples cités; Rome, par ses conquêtes, centralisa tout l'univers dans l'empire. La variété grecque n'est-elle pas cependant préférable à l'unité romaine? La Hollande est petite; mais elle a conservé sa langue, ses lois, son culte, son art national. Qu'elle se tienne donc pour plus heureuse et plus glorieuse d'être restée nation, bien que faible par le

nombre de ses habitants et par l'étendue de son territoire conquis sur la mer, que province sans nom, englobée et perdue dans l'héritage démesuré de quelque César, comme une rivière dans l'Océan. »

Les Allemands, qui demandent d'habitude conseil à leur érudition, qui veulent éclairer l'avenir par le passé, feraient bien de méditer ce rapprochement si fertile en leçons. Ils aspirent à l'unité; qu'ils se gardent bien de la chercher dans un empire à la romaine; qu'ils se modèlent de préférence sur la fédération des républiques de la Grèce. Ce n'est pas au point de vue politique, bien entendu, que nous parlons ainsi. Dans cette Revue des Arts, nous n'en avons pas plus l'envie que le droit. C'est au point de vue des arts que le conseil nous semble non moins excellent. Avec sa diversité d'États, c'est-à-dire avec sa diversité de climats, de traditions, de lois et de mœurs, l'Allemagne pourrait nous rendre les écoles d'Égine, de Sicyone, de Corinthe et d'Athènes. Elle nous offre, au moins, dès à présent, une grande diversité de collections d'objets d'art. Avec deux seules capitales, l'une pour l'Allemagne catholique du Midi, l'autre pour l'Allemagne protestante du Nord, avec Vienne et Berlin, l'Allemagne n'aurait que deux musées. Munich livrerait au palais du Belvédère les trésors de sa Pinacothèque et de sa Glyptothèque, tandis que le *Gemälde-Sammlung* prussien dépouillerait la galerie de Dresde des conquêtes pacifiques qu'y ont amoncelées l'heureuse prévoyance et le goût éclairé d'Auguste III. Ces fusions terminées, on s'endormirait du sommeil d'Épiménide. Tout au contraire, les États de l'Allemagne morcelée montrent entre eux la même émulation que jadis les cités grecques et naguère les républiques italiennes de la Renaissance. Nous venons de citer les quatre musées principaux; il y en a bien d'autres encore. Francfort, qui n'est qu'une ville sans territoire, un simple municipe, a déjà le sien, qu'elle grossit, qu'elle enrichit incessamment. Leipzig, qui n'est pas même une capitale, mais qui veut rivaliser avec Dresde, a commencé de s'en créer un. Enfin, beaucoup d'États qui ne sont pas des royaumes, et qu'on appelle trop dédaigneusement les petits États, car leur union fédérative en ferait un État fort respectable, ont le bon esprit d'imiter en cela les grandes puissances et de fonder aussi des musées : tels sont ceux de Cassel et de Brunswick; tel est celui de Carlsruhe.

Quand on traverse la place du Marché, au centre de cette dernière ville, on découvre, parmi les charrettes et les paniers qui l'encombrent, une espèce de taupinière en pierres noirâtres qui a la forme ambitieuse d'une pyramide d'Égypte. C'est, en effet, le tombeau d'un pharaon, du fondateur de la ville. Une inscription en style lapidaire nous apprend qu'étant à la chasse le margrave Carl Wilhelm s'assit à cette place pour

y prendre du repos, qu'il résolut de fonder une ville à l'entour, et que, là aussi, il goûte le repos éternel. Telle est l'explication du nom de la ville, Carlsruhe, qui signifie *Repos de Carl.* Mais le pharaon badois ne vivait pas, comme Chéops, deux ou trois mille ans avant l'ère chrétienne. Ce fut en 1715, l'année où mourut Louis XIV, qu'il s'assit sur l'emplacement de la pyramide, et qu'il commença la construction de son Versailles. On en traça le plan sur une campagne toute nue; en face du château, l'on ouvrit des rues en forme d'éventail, et des rues transversales, légèrement arrondies, furent nommées le *cercle d'avant* (vorderer zirkel), le *cercle intérieur* (innerer zirkel), etc. Si le pays de Bade eût été, comme le voudraient les unitaires, une province de l'empire d'Autriche, on sèmerait encore des choux et des navets sur la place du Marché où se vendent ces légumes pour une population d'au moins 25,000 âmes; et cette ville toute neuve, qui n'a pas encore cent cinquante ans d'âge, mais qui domine des villes plus anciennes, Manheim, Heidelberg, Fribourg, Rastadt et Bade, ne nous offrirait pas un parc splendide où se trouvent des serres qu'on dit les plus belles du continent, une école polytechnique renommée, où se pressent des élèves même étrangers à l'Allemagne, un théâtre important, ouvert à Shakspeare et à Mozart, une académie, une bibliothèque publique, enfin une collection d'objets d'art qui mérite le nom de Musée.

J'ai eu déjà mainte occasion de rappeler qu'à l'exception de l'ancienne galerie de Dresde, ouverte dès le règne de l'électeur-roi Auguste III (1733-1763), et du Musée du Louvre, créé par décret de la Convention nationale en 1793, tous les musées publics de l'Europe, hors de l'Italie, sont de fondation postérieure au premier quart du siècle actuel. Celui de Carlsruhe, l'un des plus récents, ne pouvait faire exception à cette règle commune. En 1836, le grand-duc Léopold, ayant rassemblé tous les objets d'art que renfermaient les palais et les châteaux de sa principauté, et prêt à leur adjoindre généreusement ceux qui formaient sa collection particulière, reconnut qu'ils étaient assez nombreux, assez importants pour former une galerie publique. Tandis qu'il envoyait des commissaires en différentes villes de l'Europe, à Rome notamment, comme centre de l'Italie, pour faire des acquisitions de tous genres, il chargeait l'architecte Hübsch de construire un édifice approprié à la destination d'un musée. On se mit à l'œuvre, un peu suivant la maxime allemande *festina lente*, et, dix ans après, le 1er mai 1846, Léopold avait, avant de mourir, la satisfaction d'inaugurer le musée à l'érection duquel son nom restera désormais attaché.

L'édifice élevé par M. Hübsch n'a point les vastes distributions de la

Pinacothèque de Munich, qui embrasse dans son triple corps de logis jusqu'à dix grands salons éclairés d'en haut et vingt-trois cabinets éclairés latéralement; ni l'aspect fastueux de la galerie de Berlin, où l'on a trop sacrifié la partie utile, c'est-à-dire les salles intérieures, le temple même, aux parvis et aux vestibules de ce temple écourté; ni moins encore la profusion de riches ornements qui dénaturent la galerie de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg, au point que les tableaux ne semblent plus que les *meubles meublants* du palais impérial. Plus modeste, plus sensé, le Musée de Carlsruhe semble s'être modelé de préférence sur la nouvelle et excellente galerie de Dresde. Un perron ouvert dans une façade de simple et noble aspect, un vestibule de grand style et un large escalier double donnent accès à des corridors et à des salles où la lumière arrive abondamment, soit d'en haut, soit de biais, où tous les objets déjà rassemblés peuvent être rangés dans un ordre méthodique, où des places encore vides attendent et promettent d'incessantes augmentations. On s'est rappelé, en construisant le Musée de Carlsruhe, ce qu'on avait oublié en construisant la *National-Gallery* de Londres, que l'enfant grandirait chaque jour, et qu'il fallait, dès sa naissance, lui tailler un habit d'homme. Londres a déjà besoin d'une nouvelle galerie; Carlsruhe pourra se contenter longtemps de la sienne. Elle fut fondée, dit le catalogue, « pour l'étude et le plaisir du public. » Rien de plus vrai. C'est un Musée public, absolument et sans réserve, ouvert tous les jours, presque à toute heure, et à tous indistinctement.

A la Pinacothèque badoise, on a réuni ce que les Bavarois nomment leur Glyptothèque, c'est-à-dire à la peinture la statuaire. Mais, hélas! celle-ci ne figure que sous la forme de copies. Au lieu de marbres, des plâtres. Que voulez-vous? les antiques ne se peuvent refaire, pas plus celles de Florence que celles d'Athènes, et les œuvres modernes du ciseau, qui paraissent aux expositions annuelles, n'ont pas encore le droit d'occuper dans les musées une place incontestable et définitive. On a donc pris des moulages de tous les monuments de la sculpture laissés par les Grecs, les Étrusques, les Romains et les Italiens de la Renaissance; on a pris tous les groupes, statues et bustes célèbres que peuvent offrir en originaux Rome, Naples, Florence, Paris, tandis que Munich donnait les *Marbres d'Égine* et Londres les *Marbres du Parthénon*. L'on a certes bien fait de rassembler ces copies et d'y joindre encore celles d'une foule d'ornements consacrés pour l'architecture, parce que enfin, si inférieures qu'elles soient à tous ces sublimes originaux, elles les rappellent, elles les représentent, elles peuvent suffire à ce titre, comme éternelles leçons du beau et du vrai, pour diriger les études, peut-être

pour éveiller les vocations, en tout cas pour poser les règles du goût.

A défaut de marbres antiques, Carlsruhe possède du moins quelques *terre cotte*, quelques *vetri antichi*, et même quelques beaux vases, de ceux qu'on nomme abusivement étrusques, et qui sont plutôt grecs puisqu'ils appartiennent, non point à l'ancienne Étrurie, mais à la grande Grèce. Ceux-ci viennent de Nola ou de Ruvo, dans la Pouille (Apulie) ou de Girgenti (Agrigente), en Sicile. On admire principalement le grand cratère nommé *Vase d'Orphée*, parce que, sur ses deux faces, sont peintes la *Descente d'Orphée* et la *Descente d'Hercule aux Enfers*. La description de ces peintures monochromes, dont le double sujet est le triomphe de la force morale opposé au triomphe de la force physique, pourrait être pleine d'intérêt sous la plume d'un Lenormant ou d'un de Witte; mais je ne suis point antiquaire, et je me récuse prudemment. Quant à la statuaire des temps modernes, elle a donné au Musée de Carlsruhe des œuvres d'une nature toute spéciale. Ce sont des sculptures en bois, faisant tableaux, genre où les Allemands ont excellé dès le moyen âge. Ce sont aussi des ivoires, qui s'élèvent, pour la plupart, malgré la futilité de la matière, et par la hauteur du style autant que par l'habileté du travail, jusqu'à la dignité d'œuvres d'art. Il s'y trouve, par exemple, un groupe en haut et bas-relief de trois femmes nues, qu'on appellerait les trois Grâces, si l'une d'elles n'était pas une matrone respectable, et si l'on n'apercevait sur le fond une quatrième femme, plus effacée, mais faisant comme partie d'une danse en rond. Elles ont la correction des formes, elles ont la beauté, une beauté pleine d'élégance et de charme, car on pourrait ajouter aussitôt :

Et la grâce, plus belle encor que la beauté.

Aussi n'est-ce point sans surprise qu'au pied de ce groupe charmant on découvre — en relief également, ce qui rend impossible tout délit de faussaire, — le célèbre monogramme tant de fois tracé sur des peintures austères et de puissantes gravures. Ici Albert Dürer a prouvé que la force ne fut pas la seule qualité de son mâle génie. Il était Dorien d'habitude, avec le burin ou le pinceau; l'ivoire l'a fait Ionien. Par le nom qu'il porte, par la curiosité qu'il éveille, par l'admiration qu'il inspire, ce groupe est d'un prix inestimable.

Mais j'ai hâte, en montant au premier étage, de passer d'un art à l'autre. Je salue donc rapidement d'un regard, au bas du double escalier, les bustes en marbre de Raphaël et d'Albert Dürer, œuvres d'un sculpteur de Carlsruhe, M. Lotsch; je salue d'un autre et plus long regard la

grande fresque destinée à décorer la cage de l'escalier, où M. Moritz von Schwind, autre artiste badois, a peint la *Consécration de la cathédrale de Fribourg par le duc Conrad de Zæhringen,* et qui offre les qualités et les défauts de la peinture allemande moderne, résumés en ce peu de mots : savante et ingénieuse composition, exécution insuffisante et défectueuse; puis je pénètre enfin dans le sanctuaire. Mais, de même qu'un tableau se



MARGUERITE ET FAUST, PAR CORNELIUS.

prépare par des esquisses, il faut arriver aux salles de la peinture par un long corridor consacré aux cartons. Ce n'est pas toutefois un retard qu'il faille regretter. J'ai déjà dit, et je répète avec une expérience nouvelle, que les cartons sont la plus belle partie de l'art allemand. Sous le crayon se montrent ses qualités, science et conscience, ordre, symétrie, ingéniosité. C'est avec le maniement de la brosse et l'emploi des couleurs qu'arrivent les défauts. Le même ouvrage, quand on le voit en projet sur

le papier, puis en exécution sur la toile, ne semble plus le même. Il est changé, il est autre. On est surpris et désolé d'un tel contraste. Cette infériorité du tableau sur l'esquisse, j'ai eu mainte occasion de la prouver; par exemple, à propos des fresques de Cornelius à Munich. Ici encore, la preuve abonde. Voici des cartons de Heinrich Hess, de Philip Veit, de Julius Schnorr, de Marie Ellenrieder, de M. Moritz von Schwind. Voici, à côté, des peintures de ces artistes. Comparez et prononcez. C'est surtout au sujet d'un grand carton de Friedrich Overbeck, le créateur respecté de l'école néo-catholique allemande, que le parallèle doit être intéressant et décisif. Il est ici, à Carlsruhe, et le tableau, dans le musée le plus voisin, à Francfort. Ce tableau célèbre, œuvre capitale de son auteur, se nomme le *Triomphe de la Religion dans les Arts.* C'est une allégorie mystico-amphigourique dont il faut donner une description succincte, sans essayer toutefois d'y ajouter une explication.

Deux parties, le ciel et la terre. En haut, une vision. Au centre, Marie et le Bambino, entourés de l'alliance des quatre grands arts, personnifiés par des saints de l'ancienne et de la nouvelle alliance, David pour la musique, Salomon pour la statuaire, Luc pour la peinture, Jean (de Patmos) pour l'architecture. A droite, tout l'Ancien Testament, Abraham, Moïse, Josué, Joseph, etc.; à gauche, tout le nouveau, Pierre, Paul, Augustin, Jérôme, etc. En bas, autre vision : un jet d'eau, élan vers le ciel, dans une vasque de fontaine, miroir des choses célestes offert aux hommes. Titien y regarde, avec Corrège, et je ne sais trop pourquoi ce Vénitien et ce Lombard, grands païens tous deux, aimant fort les *Vénus* et les *Antiopes.* Puis divers groupes : Dante avec Giotto et Orcagna; Léonard avec Holbein; Raphaël entouré du Pérugin, de Masaccio, du Frate et de Francia; Michel-Ange assis, dans un sauvage isolement, sur des débris antiques; Lucas de Leyde et Mantegna; au-dessus d'eux, Albert Dürer, qu'amène Martin Schoen, que suit Marc-Antoine; Fra Angelico accueille les deux Van-Eyck, et Benozzo Gozzoli, Hemling; le pèlerin Schoorel amène un peintre espagnol; Brunelleschi s'entretient avec Erwin de Steinbach, et Bramante avec Puchspaum[1]; puis, le pape et l'empereur, avec leurs cortéges de clercs et de guerriers; puis enfin Overbeck, avec ses disciples Veit et Cornelius, perdus parmi les spectateurs de cette interminable procession.

Voyez le carton, et peut-être pardonnerez-vous à son auteur l'excessive prétention d'avoir voulu en quelque sorte lutter à la fois contre les

1. On sait qu'Erwin de Steinbach est l'architecte de la cathédrale de Strasbourg; Puchspaum est celui de la cathédrale de Vienne.

deux grands chefs-d'œuvre de Raphaël au Vatican, la *Dispute du Saint-Sacrement* et l'*École d'Athènes*. Devant ce style magistral, ce dessin fier et correct, ce touchant et profond sentiment chrétien, vous oublierez la froideur d'une composition guindée, où se fait sentir le soin pénible et bien infructueux de fuir la monotonie, de trouver les contrastes dans l'ordre symétrique et le mouvement dans le repos; vous oublierez la puérilité de cette fontaine, où tous les artistes vont chercher l'image reflétée de Marie et de Jésus, afin que les coloristes la prennent dans l'arc-en-ciel de l'eau qui jaillit, et les dessinateurs dans la nappe tranquille de l'eau qui dort; vous oublierez même l'exagération et l'injustice de ce bizarre symbole catholique qui prétend imposer une source unique et commune à la beauté dans tous les arts. Puis, voyez le tableau. Alors apparaissent, aggravés par les défaillances de la touche, tous les défauts de la composition. Cette peinture molle et fade, terne et morne, alanguit et efface en quelque sorte le dessin, qui est sans fermeté, sans relief, sans précision, sans contours, sous ce triste coloris. Dans le carton, Overbeck était un maître; dans le tableau, il est à peine un écolier. « Overbeck colorie, il ne colore pas, » dit avec raison et justesse un de ses plus zélés admirateurs. Alors pourquoi colorier? Qu'il laisse la palette et s'en tienne au crayon. C'est le conseil qu'il aurait dû donner à ses élèves, et se donner à lui-même.

Wilhelm Schirmer l'a suivi, ce conseil, ou du moins la mort est venue le contraindre à le suivre. Il n'a pas eu le temps de peindre, de gâter peut-être, une série de compositions dont les belles esquisses au fusain viennent d'être recueillies par le Musée de Carlsruhe. Il y en a vingt-six d'égales dimensions. Tous les sujets sont pris à l'Ancien Testament; ils commencent à l'apparition d'Adam et d'Ève dans le Paradis terrestre, et finissent à l'enterrement d'Abraham dans la grotte de Mambré. Si Wilhelm Schirmer avait pu achever ce vaste sujet, il en eût fait une splendide illustration de la Bible. Représentez-vous les dessins de M. Bida, avec les figures moins finement achevées, mais, en revanche, avec un encadrement de paysage plus vaste et plus grandiose. Tels sont les fusains de Schirmer. Ces paysages, d'habitude, sont plus arcadiques, à la manière de Poussin, que réellement bibliques. N'est-ce pas un bien plutôt qu'un mal, et le beau, ici, n'est-il pas préférable au vrai? D'ailleurs, lorsque l'artiste veut rendre la désolation de ce triste pays de Judée, comme dans les deux dessins qui racontent l'histoire d'Agar et Ismaël, il est impossible d'être plus saisissant, plus terrible, dirai-je, de mettre plus d'émotion dans le pittoresque. Ces fusains de Schirmer, bien mieux que les peintures assez nombreuses qu'il a laissées, doivent conserver et honorer son nom.



LE TRIOMPHE DE LA RELIGION DANS LES ARTS,

par Overbeck.

Le placement des tableaux dans la galerie de Carlsruhe est défectueux, parce qu'il est provisoire. On sent que c'est un musée en formation, en croissance; et, comme il n'est pas possible de remanier toute la collection dès qu'un nouveau venu se présente, par donation ou par achat; comme on le place à la suite des autres cadres, dans les salles ainsi que sur le catalogue, il faut attendre que le musée soit plus complet pour lui demander un ordre raisonnable dans le placement des tableaux. Je veux dire par là que chacun d'eux soit doté d'air et de jour, soit mis à la portée de l'œil du spectateur, suivant la célébrité de son auteur et son propre mérite; car il faut traiter les œuvres des hommes comme les hommes eux-mêmes, avec le sentiment de la justice distributive.

Il y a deux parties distinctes, et qu'il faut soigneusement tenir séparées, dans la galerie de Carlsruhe : l'une, que j'appellerai l'exposition permanente, se compose des œuvres de la peinture moderne, de l'art contemporain; l'autre, qui est proprement le Musée, réunit les œuvres anciennes, celles de l'art qui a précédé le siècle présent. De la première, je ne veux rien dire. C'est une exposition; donc, comme sur toutes les expositions, je me tairai sur celle-ci. J'aime à parler aux vivants, mais des morts; je renonce à parler aux vivants des vivants. Si l'on ne doit aux morts que la vérité, aux vivants on doit des égards qui ne sont pas toujours compatibles avec elle. S'il est facile et commode d'apprécier en tout repos de conscience, sans crainte de blesser et de nuire, les œuvres de ceux qui ne sont plus, desquels on ne peut rencontrer à la traverse ni l'intérêt ni la vanité, combien il est difficile, ingrat et lourd de tenir la balance pour y peser ses contemporains! C'est une tâche où les droits de l'art et de la vérité sont en lutte perpétuelle avec le désir d'être bienveillant, d'être utile; où l'on est sûr de déplaire autant par la sobriété des éloges que par la vivacité des critiques, où l'on s'expose enfin, malgré tous les ménagements que peut garder la conscience en face de l'amour-propre, à se faire des ennemis, et, ce qui est pire, à perdre des amis. « Parce qu'un tableau, écrivait Diderot à Grimm, n'aura pas fait notre admiration, faut-il qu'il devienne la honte et le supplice de l'artiste? S'il est bon d'avoir de la sévérité pour l'ouvrage, il est mieux encore de ménager la fortune et le bonheur de l'ouvrier... Réservons notre fouet pour les méchants, les ingrats, les hypocrites, les tyrans, les fanatiques et autres fléaux du genre humain. » D'ailleurs les artistes ont l'habitude de récuser le jugement des gens de lettres, et, cette fois, ils auraient en outre le droit de récuser le jugement d'un étranger : double motif pour me taire.

A mes yeux, le Musée est donc tout entier dans la collection des

peintures anciennes. Nous supposons que les salles sont encore vides, et qu'avant d'en couvrir les parois tous les tableaux, amoncelés dans le vestibule, attendent qu'un ordre de placement soit arrêté. Ce sera, suivant notre constante habitude, l'ordre des Écoles, en commençant par celles du Midi, l'italienne, l'espagnole et la française, en finissant par celles du Nord, l'allemande, la flamande et la hollandaise. Cet ordre adopté, nous sommes contraint de nous constituer en jury d'admission. Mais, pour échapper au ridicule dont nous couvrirait une telle prétention, nous ferons remarquer que, bien qu'il paraisse rendre des sentences, le critique ne fait qu'exprimer sa propre pensée, n'engage que son goût personnel, et que, dans l'appréciation des choses d'art, où manque la règle absolue et certaine, il n'est permis à personne de se croire une autorité : on n'est qu'une opinion.

A l'exception de la galerie de Dresde, qui montre avec orgueil le *Denier à César* de Titien, la *Nuit* et cinq autres grandes pages de Corrège, enfin le chef-d'œuvre peut-être de Raphaël et le dernier mot de la poésie peinte, la *Vierge de Saint-Sixte*, dans tous les musées de l'Allemagne, ce sont les écoles du Midi qui forment la partie la plus faible et la plus discutable. Carlsruhe ne fait pas exception. On voit dans son musée beaucoup de grands noms italiens, mais fort peu d'œuvres dignes de ces noms. Et ce n'est point un blâme que j'adresse à ceux qui l'ont formé. Ils ont reçu des diverses résidences grand-ducales les tableaux qui s'y trouvaient, achetés un peu légèrement, à des époques où la critique n'était pas fort clairvoyante, et pour orner des appartements de châteaux, non des salles de musée. Ils les gardent comme ils les ont reçus. Mieux valait sans doute se montrer sévère tout d'abord, et ne pas admettre des titres usurpés ; mais la sévérité viendra avec l'abondance, et le Musée s'enrichira par des exclusions rigoureuses, en même temps que par des acquisitions mieux entendues. Effaçons donc sans pitié, sinon sans regret, les noms de Corrège, Titien, Tintoret, Véronèse, Bordone, l'Ingegno[1], Bronzino, Sébastien del Piombo, Carrache, Dominiquin, etc., parce qu'il n'y a de ces maîtres que leurs noms. Guide a seulement l'esquisse d'une *Assomption* ; le petit paysage attribué à Salvator Rosa est peut-être de Tempesta, et la grande *Sainte Famille* qu'on donne à Caravage me semble de son imitateur Manfredi, aussi peu noble que lui et beaucoup moins habile, de sorte qu'il reste simplement grossier. Ce qui appartient incontestablement à l'école italienne, c'est d'abord une belle

1. L'Ingegno se nomme Andrea-Luigi d'Assise, et non Francesco comme l'appelle le catalogue. François d'Assise est le fondateur des ordres mendiants.

et curieuse *Madone* du vieux Lorenzo da Credi, parfaitement conservée malgré son âge d'au moins trois siècles et demi; puis une excellente *Sainte Famille* de Cima da Conegliano, où la plus exquise fluidité de pinceau s'unit à la noblesse et à l'ampleur du style religieux, et qui n'a qu'un défaut, celui d'être placée à une telle hauteur qu'elle échappe à l'attention et presque à la vue; puis, enfin, une autre *Madone*, en petites proportions, et sur fond de paysage, attribuée à Francesco Melzi. C'est un des plus charmants ouvrages qu'ait produits l'école de Léonard, une des plus délicates imitations du maître. Mêlée avec des Allemands, des Hollandais et des modernes, cette *Madone*, que j'ai vu mettre en vente à Paris, est sans doute une des dernières acquisitions du Musée de Carlsruhe, et l'on doit le féliciter de l'avoir conquise.

Dans un autre genre, l'école italienne nous offre une vue, en dimensions très-réduites, de la ville et des îles de Venise (nº 342). Voilà bien l'œuvre excellente de cet Antonio Canale que l'on connaît sous le surnom de Canaletto, et qui a légué à toutes les collections de l'Europe de si parfaites images, des portraits si ressemblants, sous leurs aspects variés, de la mourante ville des doges. Mais comment, ayant sous les yeux ce spécimen exquis de Canaletto, peut-on laisser le nom de ce maître sur les six autres *Vues de Venise* dont il est entouré? Ces Vues ne sont ni d'Antonio Canale, ni de son neveu Bernardo Belotto, c'est-à-dire d'aucun des deux Canaletti, ni de Francesco Guardi, le très-digne élève du premier. Elles me paraissent l'œuvre d'un certain Marieschi, leur commun imitateur, qui les a suivis comme Ascagne suivait Énée, *non passibus æquis*. Mais, de même que, dans la statuaire, les marbres sont remplacés par des plâtres, l'école italienne se complète un peu par des copies, Telles sont quelques parties de l'*École d'Athènes;* telle est l'*Assomption* de Titien, dont la réduction, par M. Anselme Feuerbach, est elle-même une fort belle peinture à la vénitienne, chaude et vigoureuse, qui n'est pas seulement *coloriée*, comme le tableau d'Overbeck, mais vraiment *colorée*. Ah! pourquoi les Allemands ne peignent-ils pas leurs œuvres originales comme est peinte cette copie? On n'aurait rien de plus, rien de mieux à leur demander, et d'ingénieux cartons deviendraient d'excellents tableaux.

L'école espagnole est encore plus pauvre, naturellement, que l'italienne. On voit bien le nom de Murillo sur deux cadres; mais la *Sainte Ursule*, très-agréable peinture, plutôt italienne qu'espagnole, et que pourrait accepter sans déroger l'illustre maître de Séville, ne me paraît pas de sa main; et le *Chanteur des rues* est une caricature affreuse qu'on ne saurait attribuer, sans lui faire injure, à nul artiste de renom. Murillo

a fait le *Pouilleux* du Louvre et les *Enfants aux fruits* de Munich, comme Velazquez les *Buveurs* de Madrid. Mais tous deux ont relevé ces scènes familières par l'excellence de l'exécution; tous deux ont su, par la touche et même par le style, ennoblir d'ignobles sujets. Quant au portrait de vieillard qu'on attribue, sans désignation plus précise, à l'école espagnole, il pourrait bien être du Greco (Domenico Theotocopuli), ce bizarre élève de Titien, qui a laissé en Espagne des œuvres nombreuses, intéressantes surtout par leurs défauts, et de nombreux disciples, meilleurs que ses œuvres.

L'école française n'est pas beaucoup plus riche. Cette petite *Sainte Famille* attribuée à Nicolas Poussin est trop jolie, trop mignarde, trop rosée et trop *coloriée* pour appartenir à l'austère auteur du *Déluge.* C'est l'œuvre d'un Baroccio quelconque du siècle passé. En revanche, le grand paysage historique où Gaspard Dughet a mis un *Repos en Égypte* au pied de la montagne de Soracte relève et honore le beau nom des Poussin. Mais pourquoi l'a-t-on placé si haut? Pourquoi le spectateur doit-il recourir au moins à sa lorgnette pour le chercher, comme un astre, dans les profondeurs de l'espace? Certes, ce n'est pas à propos des tableaux que l'on peut dire *Gloria in excelsis.* Celui-ci mérite qu'on le ramène sur la terre. Le digne contemporain des Poussin, le Flamand qui s'est fait Français, Philippe de Champaigne, a laissé deux de ses meilleurs portraits au Musée de Carlsruhe : un vieillard en buste, sans nom, et un jeune homme encore mince et blond, en pied, qu'on appelle le ministre Colbert. C'est une erreur évidente. La signature de Philippe de Champaigne se lit sur une lettre ouverte, portant la date de 1668. Or, Colbert, né en 1619, et qui fut ministre en 1662, aurait eu alors quarante-neuf ans. C'est dire qu'il eût été beaucoup plus âgé que l'original du portrait. D'ailleurs la figure de Colbert est trop connue pour qu'une telle méprise soit justifiable. Ce portrait rappelle tous ceux de Philippe de Champaigne; il est un peu pâle et froid, un peu dénué de vie, ou de sang; mais simple, digne et d'une noble sérénité. C'est par les peintres de genre du siècle dernier que l'école française est le mieux représentée à Carlsruhe. Et je ne parle point de deux petits *Ports d'Orient,* tableaux de fantaisie où Joseph Vernet a placé des Turcs et des Turquesses comme on en voit à la descente de la Courtille le lendemain du mardi gras; mais de quelques *Natures mortes* par Jean-Baptiste Chardin. Il y a là tel panier de prunes surmonté d'une perdrix pendue par la patte, tel groupe de lapins et de poulets morts, tel verre de vin à côté d'un plat d'huîtres, qui justifient tout l'enthousiasme et toute la pompe de Diderot : « O Chardin, ce n'est pas du blanc, du rouge, du noir, que tu broies sur ta palette;

c'est la substance même des objets; c'est l'air et la lumière que tu prends à la pointe de ton pinceau, et que tu attaches sur la toile! » Nous avons au Louvre de plus vastes et de plus importants ouvrages de Chardin; nous n'en avons point de plus parfaits.

En arrivant à la peinture allemande, je m'étais bercé de l'espoir que je trouverais à Carlsruhe quelques spécimens, sinon de la vieille et primitive école de Cologne, mère de toutes celles du Nord, mais dont les œuvres sont fort rares, au moins des trois écoles postérieures qui représentent l'art allemand, de sa naissance à ses derniers progrès, Nuremberg, Augsbourg et Dresde. Cet espoir est resté déçu. Voilà bien un assez grand dyptique où sont rassemblées de pieuses allégories sur l'Ancien et le Nouveau Testament, acceptable pour œuvre du précurseur d'Albert Dürer, l'éminent Martin Schoen (qu'on nomme en France le beau Martin, pour Martin Lebeau); mais il me semble qu'on a trop libéralement gratifié Albert Dürer lui-même d'une petite *Tête du Christ* (n° 375), bien qu'elle porte, sous la date 1515, son monogramme qu'il n'est pas difficile de contrefaire, et bien qu'elle ressemble à ses autres ouvrages, au moins par ses défauts, par une sécheresse burinale. Les chefs-d'œuvre recueillis à Munich et à Vienne sont assez voisins pour le protéger contre toute confusion. Ici, je crains que l'on n'ait rien à chercher du maître de Nuremberg après le beau relief en ivoire que j'ai mentionné précédemment. C'est à son élève Georg Pens, cet élève infidèle qui passa de Nuremberg à Rome et se fit Italien, que l'on attribue deux grands portraits, homme et femme, réunis dans la même composition. Mais ces portraits semblent appartenir plutôt à l'école d'Augsbourg; on les croirait, sinon de Holbein le jeune, au moins de Christoph Amberger, son condisciple sous le vieux Holbein. En tout cas, ce ne sont pas seulement de beaux portraits; c'est, si je ne m'abuse, la plus belle œuvre de l'art allemand, en proportions grandes comme nature, que puisse offrir le Musée de Carlsruhe. Puisqu'on n'y trouve, sous le nom de Holbein le fils, rien de plus qu'une copie réduite de l'Érasme en profil que nous avons au Louvre, on eût pu lui attribuer ces portraits donnés à Georg Pens, sans lui porter dommage, et malgré le voisinage des œuvres supérieures que Holbein a laissées dans la Pinacothèque de Munich et la galerie de Dresde[1]. C'est la petite école de cette dernière ville qui se trouve le mieux représentée à Carlsruhe; c'est du moins son fondateur, Lucas Kranach. Je ne parle point d'un portrait de jeune fille et d'un portrait

1. J'ai revu ce tableau, et, sur une sorte d'écriteau placé entre les deux portraits, j'ai découvert l'inscription suivante : *Anno Dni 1561*. Or, d'après le catalogue lui-même,

de princesse saxonne, en grandeur naturelle, parce que le pinceau timide et menu de Kranach est gêné dans ces proportions; ni même d'un portrait de son ami Philippe Mélanchthon en demi-nature, parce qu'on en a vu cent autres, faisant le pendant de son ami Martin Luther, dans les musées et cabinets de l'Allemagne. Je parle en premier lieu d'un portrait de Luther lui-même, non plus vivant, mais expiré, de Luther que Lucas Kranach peignit sur son lit de mort en 1546. Ce portrait du grand apôtre de la Réforme n'est plus simplement une œuvre d'art, ni même une précieuse curiosité; dans un pays protestant, c'est presque une relique. Je parle surtout d'une fort petite, mais exquise composition, que l'on n'a point perdue, cette fois, dans les hauteurs inaccessibles, mais qui, tout au rebours, et littéralement, traîne par terre. Si quelque lecteur de cet écrit a l'occasion de visiter le Musée de Carlsruhe, je l'engage, quand il traversera le huitième cabinet, tout peuplé d'Allemands, à chercher, très-bas, un petit cadre qui porte le n° 379, et, quand il l'aura découvert, à se coucher sur le parquet pour le mieux voir, pour en discerner les fins détails. A gauche, sous un arbre derrière lequel piaffe un coursier blanc, est assis un chevalier qu'enveloppe entièrement son armure de fer. Un autre chevalier, également armé de pied en cap, mais à cheveux blancs, tête nue, et debout, lui présente ses trois filles, pour qu'il choisisse parmi elles sa fiancée. Les trois jeunes sœurs n'ont pour tout vêtement que des chaînes d'or au cou. Mais elles ne paraissent pas plus embarrassées de cette toilette de l'Éden que les trois déesses sur le mont Ida. Ce nouveau *Jugement de Pâris*, où le peintre pouvait placer des modèles pris dans son pays et son temps, et qu'il a caressé très-amoureusement de sa touche la plus suave, provoque une comparaison directe avec les trois danseuses nues de l'ivoire d'Albert Dürer; et, dans cette lutte intéressante contre le grand artiste de Nuremberg, Lucas Kranach garde l'honneur de n'être pas vaincu.

Si nous ne séparons point l'école flamande de sa sœur la hollandaise, encore faut-il, en vertu du droit d'aînesse, commencer par la première, et remonter jusqu'à Bruges. Oh! combien on serait charmé de pouvoir accepter pour œuvre d'Hubert Van-Eyck le portrait d'homme qui porte son nom! Quelle joie on éprouverait à pouvoir étudier, sur une œuvre entière, intacte et bien conservée, la manière du frère aîné, du maître

Georg Pens est mort en 1550. J'ai donc le droit d'insister pour qu'on restitue ces portraits, sinon à Holbein, mort en 1554, au moins à son école, et, par exemple, à Christoph Amberger ou Johann Asper, ses deux plus éminents condisciples sous Holbein le Vieux.

vénéré de Jean de Bruges! Mais, hélas! c'est précisément cette étonnante conservation qui fait douter, qui rend incrédule. Il serait trop étrange qu'un seul des ouvrages d'Hubert Van-Eyck ait échappé si miraculeusement aux ravages de quatre siècles et demi, qui n'en ont épargné nul autre. Et pourtant, voilà bien les costumes de son époque, ceux de la cour de Bourgogne; voilà bien son dessin délicat et sûr, son coloris tendre, pâle, argenté, qui reste encore dans les nuances sobres de la détrempe, et n'essaye pas de se teindre de la pourpre éclatante que son illustre élève trouva dans l'emploi de la peinture à l'huile. Si messieurs les directeurs du Musée de Carlsruhe possédaient quelques documents capables d'ajouter aux probabilités qu'offre le *faire* de ce portrait des justifications historiques, ils rendraient, en les publiant, un signalé service à ceux des amis de l'art qui se passionnent pour les origines des écoles et pour la connaissance des maîtres.

Passons de Bruges à Anvers. On donne à l'illustre chef de l'école, à Rubens, un portrait de Don Juan d'Autriche. Est-ce le célèbre fils naturel de Charles-Quint, le vainqueur de Lépante? Non, puisqu'il est mort un an après la naissance de Rubens. Est-ce le second Don Juan d'Autriche, fils naturel de Philippe IV et de la comédienne Maria Calderon, celui qui perdit contre Turenne la bataille des Dunes? Non, puisqu'il n'avait pas plus de onze ans quand Rubens mourut. Je conclus de là que, même en Allemagne, on commet des étourderies dans la rédaction des catalogues. D'ailleurs ce portrait apocryphe d'un guerrier quelconque ne rappelle en aucune façon la touche de Rubens, qui manque absolument à Carlsruhe, lui, plus riche à Munich et à Vienne qu'à Anvers même, et son école seulement est représentée par une grande *Sortie d'Égypte* de Jacques Jordaens. J'entends l'école directe; on pourrait, en effet, y rattacher David Teniers, comme on rattacherait Adrien Ostade à celle de Rembrandt. Teniers a le même épanouissement de lumière, la même *mise en dehors* que Rubens; Ostade a la même concentration de lumière, la même *mise en dedans* que Rembrandt. Voilà, si je ne m'abuse, comment le premier des *petits Flamands* et le premier des *petits Hollandais* tiennent chacun au chef de son école, sans en avoir été directement le disciple. David Teniers a quelques échantillons au Musée de Carlsruhe : deux petites *Scènes de sorcellerie*, curieuses, mais non fort belles, et de plus fort gâtées; puis un *Alchimiste* consulté par une vieille femme, très-supérieur aux Sorcières par l'exécution; puis enfin un autre *Alchimiste* entouré de vieux in-folio, et dans le cabinet duquel siége un gros singe, enchaîné comme un galérien à un lourd boulet. Ce tableau rappelle, par la tombée de la lumière sur les objets,

l'énergique manière de Peter de Hooghe, et, s'il est réellement de Teniers, ce que je me garderais bien de prétendre, cette qualité singulière lui mériterait d'être remarqué dans l'œuvre immense du peintre anversois. N'oublions pas, pour en finir avec les Flamands, un très-vigoureux portrait de vieille femme en bonnet blanc, qn'on attribue à Gonzalez-Coques. Mais qui peut vérifier cette attribution? Il est hissé hors de la portée d'une vue de presbyte. Je demande qu'on abaisse ce portrait à hauteur d'appui, et qu'on élève à son niveau les *Trois Sœurs* de Lucas Kranach. Ce sera double justice.

Reste l'école hollandaise, ici la plus riche, comme dans tout le nord de l'Europe. Laissons Lucas de Leyde, qui n'est pas plus sûrement représenté qu'Albert Dürer, et, sans nous embarrasser dans les circuits de la chronologie, marchons droit au glorieux chef de l'école. Pourquoi, dans le catalogue, est-il inscrit sous le nom de Paul Van Ryn Rembrandt? Il y a quelque temps déjà que mon ami M. W. Bürger, s'appuyant des découvertes faites par M. Scheltema dans les archives de la Hollande, nous a fixés sur le vrai nom que porta le fils du meunier de Leyde. On sait maintenant que jamais il ne s'est appelé Paul; que son prénom, sous lequel on le désigne comme Raphaël, Titien ou Claude, est Rembrandt, et que Van Ryn est un nom de famille qu'ont porté son père Gerritz et le père de son père. Il faut donc le nommer Rembrandt Van Ryn. Il faut aussi placer sa mort en 1669, et non en 1674. Après ces petites chicanes, qui ont pourtant leur utilité, venons à ses œuvres. On lit le grand nom de Rembrandt sur deux compositions en figurines microscopiques, qui peuvent à peine se rattacher à son école. Le catalogue semble avoir eu lui-même quelque honte de cette attribution, car il passe sous silence les deux étroits panneaux. Imitons sa prudence et sa sincérité. Mais enfin voici Rembrandt; le voici même deux fois. Deux fois il règne et triomphe dans la grande salle du Musée. D'abord le portrait jusqu'aux genoux d'un homme qui touche à la vieillesse, cheveux blancs sous un chapeau noir, moustaches grises, hérissées, face rubiconde, et laide, et noble pourtant, fière et martiale. Ce doit être quelqu'un de ces hardis capitaines, de ces *gueux* sublimes qui, sous *le Taciturne* et ses fils, sauvèrent leur pays et leur foi. Par malheur, ce précieux portrait est placé trop haut; on voit le bas des vêtements, où la peinture est fort endommagée; on distingue à peine la figure, qui est de tout le tableau la partie la mieux conservée comme la plus importante. Abaissez-le, au nom du ciel, abaissez-le jusqu'en face du spectateur[1]. Grâce à Dieu, l'autre portrait est à sa place

1. Après un nouvel examen de ce portrait, je me demande : Est-il réellement l'œuvre

véritable. On le voit, on le touche, on cause avec lui. C'est Rembrandt lui-même. Il a trente-cinq ans environ. Il est frais, vermeil, jovial. Il sourit des lèvres; il sourit aussi des yeux, de ces beaux yeux qui rachètent par leur regard intelligent, doux et profond, le nez épaté et la bouche épaisse que Rembrandt partage avec notre Molière. C'est, en effet, l'époque heureuse de sa vie. Il était déjà l'époux de Saskia Uilenburg; il était déjà le peintre sans rival de la *Leçon d'anatomie;* il portait des chaînes d'or, des toques de velours et même des pendants d'oreilles; il avait enfin l'amour, la gloire, la fortune. On peut être jovial à ces conditions. Le Louvre possède jusqu'à trois portraits de Rembrandt presque au même âge (datés de 1633, 1634 et 1637); ils sont beaux et renommés. Et cependant, si je ne m'abuse point, si l'entourage plus humble et l'absence de toute comparaison sérieuse n'élèvent point celui de Carlsruhe au delà de son mérite relatif, je le préférerais hautement aux trois portraits du Louvre. C'est dire à quel degré d'estime et d'admiration il me semble digne de prétendre; c'est dire que, dans le Musée dont il est le plus précieux joyau, il s'élève au rang suprême.

Ici, comme au grand salon du Musée d'Amsterdam, et malgré deux remarquables portraits d'hommes attribués à Moréelse et Mirevelt, ce serait peut-être Van der Helst qu'on pourrait opposer face à face à Rembrandt. Mais les deux portraits réunis, d'un gentilhomme et d'une dame, qui portent le nom de Van der Helst, bien qu'offrant un dessin sévère, une touche châtiée, un style imposant, ont pris je ne sais comment un ton général tellement gris, terne, maussade, qu'ils restent comme éclipsés dans les rayons du soleil de Rembrandt.

Je crois qu'on a voulu figurer l'incontestable royauté du grand coloriste, d'abord en donnant à son portrait la place d'honneur au centre du panneau le mieux éclairé de la salle des *Capi d'opera*, puis en l'entourant de tableaux de fleurs, qui sont comme des offrandes déposées sur l'autel du dieu. Il y a là, dans ce genre, secondaire à coup sûr, mais intéressant et gracieux, quatre véritables chefs-d'œuvre. L'un (n° 601) est de David de Heem; un autre (n° 598) du jésuite d'Anvers, Daniel Seghers; un autre encore (n° 574) de Rachel Ruysch, l'éminente femme-peintre, dont le Louvre n'a pas encore su se procurer le moindre spécimen; un autre enfin (n° 573), de Jean Van Huysum. Celui-ci, portant,

de Rembrandt, ou l'œuvre de l'un des disciples qui l'ont serré de plus près dans l'imitation de sa manière, tels que Fabricius ou Arnold de Gueldres? Peut-être, si l'on peut l'examiner à loisir, y trouvera-t-on la signature de Fabricius, comme naguère sur certain Rembrandt de Rotterdam.

avec la signature de ce dernier des Hollandais du grand siècle, la date de 1714, me semble marquer, dans la peinture des fleurs, l'extrême limite de la perfection.

L'on peut, je crois, dans un autre genre d'un degré plus relevé, puisqu'il s'y trouve la vie animale, faire le même éloge des deux *Basses-cours* de Melchior Hondekoeter; puis citer simplement, comme œuvres ordinaires, le *Lièvre* et le *Coq* de J. B. Weenix; puis remettre encore au premier rang quelques *Natures mortes* de David de Heem et d'Évert van Aelst[1]. Nous arrivons ainsi au paysage. Les deux grandes toiles de Van Artois et d'Adam Pynaker sont hissées jusqu'aux lambris; partant, invisibles. La *Flaque d'eau dans un bois épais* a été certainement l'œuvre de Jacques Ruysdaël; mais tout le ciel est repeint, et le reste du tableau tellement gâté, tellement assombri, que sa vue donne plus de regret que de satisfaction. Il faut à Carlsruhe un autre Ruysdaël, une œuvre digne de ce grand portraitiste de notre séjour terrestre, au-dessus duquel on ne saurait placer que le Lorrain Claude, parce que, à l'exemple de Raphaël, Claude a paré, a composé la nature en l'imitant, et qu'on a pu lui appliquer l'hyperbole du poëte au peintre dans le *Timon* de Shakespeare : « Votre tableau est une leçon donnée à la nature. » Un paysage de Karel Dujardin, *étoffé* de quelques animaux, est également sans importance et sans intérêt; la *Vue d'Italie*, due à la collaboration fraternelle de Jean et André Both, est fort lumineuse, mais fort négligée; enfin l'adorable poëte des nuits et des neiges, Arendt Van der Neer, n'a guère aussi qu'un petit panneau de médiocre valeur. Ses autres ouvrages ont trop souffert du temps et des retouches pour l'élever au rang qu'il mérite. En revanche, parmi d'autres pages inférieures, un fin et charmant *Hiver* fait grand honneur à Nicolas Berghem, ainsi qu'une *Plage de Hollande*, brumeuse et froide, à Van Goyen; et deux petits paysages, en pendants, de Jean Wynantz, avec les figures d'hommes et d'animaux par Adrien Van de Velde, offrent tout le charme et toute la perfection que peut promettre l'union de leurs pinceaux. Ce sont deux précieux bijoux. Adrien Van de Velde n'a point prêté, comme d'habitude, son utile concours à Jean Van der Heyden pour animer les deux *Places de Ville* que possède Carlsruhe. Ce sont toutefois des œuvres d'élite, et les figures, bien que d'une main restée inconnue (n'est-ce point celle d'Églon Van der Neer, autre habituel collaborateur de Van der Heyden ?), méritent leur part de cet éloge. Mais Adrien Van de Velde se montre encore, seul

1. On attribue aussi à Van-Aelst un chardon entouré de papillons et d'insectes, qui est l'œuvre d'Otto Marsœus, que nous nommons en France Marcellis.

et sans compagnon, dans deux petits paysages où des groupes de bétail reposent sur l'herbe d'une prairie et sous les arbres d'un bosquet. Ces pendants sont d'une finesse et d'une beauté singulières; mais leur état de dégradation est vraiment lamentable. Si l'on ne cherche quelque moyen de remédier au mal, qui, peut-être, ne dépasse pas encore les couches accumulées de vernis, il faudra se résigner à voir bientôt périr ces charmantes et fragiles toiles, dont la valeur n'est pas moins énorme en argent qu'en mérite. De même qu'on envoie un malade presque désespéré à quelque médecin de grand renom, l'on devrait confier ces deux peintures de Van de Velde à l'habile directeur du Musée de Rotterdam, M. Ary Lamme. S'il consentait à se charger de leur guérison, il aurait bientôt accompli ce miracle.

Nous voici parvenus à la dernière et plus considérable partie du musée badois, celle des tableaux de genre, des *petits Hollandais*. Ils s'y trouvent presque tous réunis. Voici Peter de Hooghe avec un intérieur de maison, et, dans cet intérieur, le plus simple et le plus commun des sujets, la mère et l'enfant. Peut-on accepter cet ouvrage pour authentique? j'en doute, mais certainement non pour important et parfait. Peter de Hooghe ne peut être apprécié, ni même connu sur un échantillon si brutal. Voici au contraire une *Scène plaisante* de Jean Steen, très-fine, très-vive, très-amusante, qui ne donne qu'un regret, c'est qu'elle soit seule, et que la comédie ne dure qu'un acte; puis un *Paysan* ivre et endormi d'Adrien Brauwer, également d'une exécution supérieure et d'un comique achevé. On peut le citer à part parmi les rares ouvrages qu'a laissés ce malheureux *pilier de cabaret*, qui, né à Harlem, vint mourir à trente-deux ans dans un hôpital d'Anvers, que Rubens fit enterrer à ses frais, et qui est, plus que Teniers le père, le vrai maître du grand Teniers. Voici enfin toute la pléiade éclose sous les leçons ou l'influence de Rembrandt. D'abord Adrien Ostade. Je laisse de côté quelques pages faibles qui sont, ou peuvent être, de ses débuts, de ses essais, pour arriver à l'œuvre où il paraît enfin lui-même. C'est un tout petit intérieur de cabane rustique (nº 545), dans l'ombre de laquelle on entrevoit deux paysans jouant au jeu de la planchette. Il montre là un clair-obscur aussi fort que celui de son modèle dans les *Philosophes* du Louvre, et je n'ai pas besoin d'une autre preuve pour justifier la filiation que j'établissais tout à l'heure entre Ostade et Rembrandt. — Élève direct du maître, Gérard Dow s'en est bien plus écarté. Dans les trois panneaux qui portent son nom à Carlsruhe, on voit que le goût, la passion du fini minutieux l'a conduit finalement jusqu'à la sécheresse, et presque jusqu'à la dureté. Toutefois sa *Jeune cuisinière à la fenêtre* (nº 549), seul original authentique, s'éloigne moins

que les deux autres des chefs-d'œuvre qu'il a laissés à Paris, Amsterdam et La Haye. — La *Conversation* entre deux amoureux, ouvrage incontestable de Gérard Terburg, n'a point l'agrément et le charme qu'il sait habituellement jeter sur ce genre de composition. Mais la simple *Jeune fille* en robe de satin, qui joue avec un chien (nº 551), est tout ce qu'on peut demander de plus soyeux et de plus gracieux au savant pinceau de Terburg. — Une autre *Causerie amoureuse*, qui a pour auteur Gabriel Metsu, me paraît supérieure à celle de son émule. C'est une page très-importante et très-bien conservée, une page exquise, que les plus riches musées de l'Europe, et le Louvre tout le premier, peuvent envier à la modeste galerie de Carlsruhe; car Metsu n'est pas seulement excellent, il est rare, et dès qu'une de ses compositions dépasse un seul personnage, elle prend une valeur considérable, que la faveur publique accroît de jour en jour. — Frans Mieris (si c'était Willem, je n'en ferais même pas mention) se recommande par un petit portrait d'homme, à mi-corps, d'une force singulière, et sur lequel est descendu le don de la vie. Ce simple *bonhomme* de Frans Mieris surpasse de bien haut toutes les sèches, dures et prétentieuses compositions de son fils dégénéré. — Après un *Intérieur* à plusieurs personnages, où Peter Slingelandt se montre plus excessif encore que Gérard Dow en finesse et en minutie, nous rencontrons un autre *Intérieur de famille* par Gottfried Schalken. Cette fois, il n'a point allumé « son éternelle chandelle ; » il s'est contenté de la lumière du jour pour faire avec simplicité, avec bonhomie, une œuvre excellente. Enfin Gaspard Netscher, le dernier, je crois, par la date, des disciples de Gérard Dow, apporte également au concours une de ses plus belles scènes d'intérieur. Tous les détails en sont charmants, dans un ensemble énergique. Mais pourquoi n'en est-il pas resté prudemment aux *Concerts de famille*, aux *Remontrances paternelles*, aux *Messagers de lettres?* Pourquoi s'est-il aventuré jusqu'aux sujets d'histoire, jusqu'au *Suicide de Cléopâtre?* Cette blanche, blonde et grasse Frisonne, en robe de satin blanc, ne ressemble guère à la noire maîtresse de César et d'Antoine. Netscher aurait mieux fait d'abandonner ce sujet ambitieux au chevalier Van der Werf, au favori de l'électeur palatin Jean-Guillaume, au fils anobli du meunier de Kralinguer, qui se croyait plus grand de cent coudées que le fils du meunier de Leyde. Celui-là était capable de mettre toute l'histoire romaine, non pas en madrigaux, comme Mascarille, mais en *porcelaines*. Que Dieu nous préserve des chevaliers Van der Werf de tous les pays, et de leurs protecteurs de tous les temps! Que Dieu nous préserve du joli! Le laid est moins ennemi du beau.

En achevant cette rapide description du Musée de Carlsruhe, qu'il

nous soit permis, sinon d'adresser un conseil, au moins d'émettre un vœu. Ce sera celui d'un ami des arts, fervent, désintéressé, et qui joint à la bonne intention une longue expérience. On devrait se résigner à dépouiller des grands noms qu'elles sont indignes de porter toutes ces œuvres apocryphes, imparfaites, tous ces *à peu près,* qui ne peuvent tromper que la masse ignorante, et qui l'égarent en la trompant. Par ce sacrifice salutaire, on augmentera la certitude d'authenticité pour toutes les œuvres vraiment authentiques ; on fermera tout accès au doute, à l'indécision ; loin d'appauvrir le Musée, on l'enrichira. A la place de ces noms usurpés, on devrait se borner à mettre ceux des écoles auxquelles se rattachent les tableaux désormais innomés, qui seraient rendus simplement à l'Italie, à l'Espagne, à la France, à l'Allemagne, à la Flandre, à la Hollande. On devrait les rassembler dans les premières salles avec tous ceux qui sont déjà comme nous voudrions qu'ils devinssent, sans autre désignation que celle de l'école qui les a produits. Ils feraient encore la joie et l'admiration du public des dimanches. Puis on devrait pieusement recueillir dans la grande salle d'honneur, « pour le plaisir et l'étude, » soit des connaisseurs, soit des élèves, les œuvres incontestables des maîtres de toutes les écoles, en leur attribuant les places, d'une part suivant la renommée de leurs auteurs et leur propre importance, d'autre part suivant leur dimension et le point de vue d'où le spectateur doit les mieux voir. De tous points, l'éducation du public est à faire ; il faut lui montrer ce qui est beau, le lui dire et l'obliger à vous croire. On devrait enfin s'attacher avec zèle, persévérance et discernement, à augmenter sans cesse le trésor des écoles pauvrement dotées, l'italienne, l'espagnole, la française, l'allemande, la flamande, à compléter autant que possible celui de l'école déjà riche en tous genres, la hollandaise.

Le grand-duché de Bade a le bonheur d'être gouverné par un prince qui est le plus sincèrement libéral, partant le plus aimé et le plus respecté de l'Allemagne entière. Et, s'il est vrai, comme Voltaire l'affirme, que le ciel, dans ses dons à la terre, est encore plus avare d'un bon ministre que d'un bon roi, le grand-duc de Bade a le bonheur d'avoir trouvé ce *rarissima avis.* Que tous deux se rappellent Auguste III de Saxe et le comte de Brühl. Certes, ce ne sont pas des modèles à citer pour la politique, la guerre ou les finances. Deux fois, mal dirigé par son fastueux et impérieux ministre, Auguste III perdit jusqu'à la capitale de ses États héréditaires. Il fut haï et méprisé, à Dresde et à Varsovie, et son favori partagea la haine et le mépris des deux nations qui vivaient mal accouplées sous le sceptre de l'électeur-roi. Par où donc Auguste mérite-t-il d'avoir un nom conservé dans l'histoire, et même un nom

glorifié? Quels services a-t-il rendus à son peuple, dont il soit juste que celui-ci se montre encore reconnaissant? En quoi peut-il être offert pour exemple aux souverains d'une autre époque et d'autres contrées? La réponse est courte et facile : Auguste aimait les arts et leurs productions; il a fondé le premier musée qu'ait eu l'Europe, musée qui a fait, qui fait et qui fera à tout jamais la gloire et le profit de sa petite capitale. Voilà pourquoi son nom ne peut plus périr, pourquoi Dresde lui reste reconnaissante, pourquoi son exemple doit être rappelé constamment à tous ceux qui gouvernent les peuples. Disons donc après le Psalmiste : *Et nunc, reges, intelligite; erudimini, qui judicatis terram.*

LOUIS VIARDOT.



LA MAJOLIQUE ET LA PORCELAINE

DE FERRARE



Le goût, la passion des contemporains pour les arts de second ordre, pour ceux-là surtout qui, par quelque côté, se rattachent à l'industrie, — classe où la céramique occupe une place distinguée, — est un des traits les plus marquants et les plus en saillie de notre siècle, qui ne sait pas séparer l'idée du beau de celle de l'utile ; qui se plaît aux entreprises nouvelles et que personne n'avait encore essayées ; qui réhabilite et remet en honneur ce que les générations passées avaient laissé tomber dans l'oubli. Quand nous voyons les plus riches amateurs de tous les pays se disputer à l'envi les uns des autres et payer, au poids de l'or, les vases et les plats en majolique d'Urbino, de Pesaro et de Faenza ; quand nous voyons explorer avec ardeur l'histoire de ces manufactures, enregistrer soigneusement les indications de pays, de fabriques, les inscriptions, les dates, les noms des artistes ; il nous faut bien admettre que les tendances

dont on vient de parler sont, en grande partie, la cause de l'enthousiasme de ces dernières années. Cet enthousiasme trouve d'ailleurs sa justification dans l'élégance des formes, dans le mérite du travail, dans la beauté des sujets et des ornements, dans l'éclat et la vivacité sans pareils qui distinguent les œuvres de ces artistes, naguère méconnus, aujourd'hui révélés et célèbres. Lorsque J. B. Passeri insérait, dans un recueil d'opuscules, et plus tard introduisait dans son ouvrage sur les fossiles, comme un appendice et une sorte de hors-d'œuvre, un chapitre sur l'histoire de la peinture en majolique, il était loin de prévoir que cet écrit allait ouvrir un nouveau champ d'études et d'investigations, et jeter les fondements de l'histoire d'un art et d'une industrie dont on connaissait les produits, mais dont on ignorait presque entièrement les origines et les vicissitudes.

La céramique, ou art du potier, soit dans sa branche plus grossière qui comprend les terres cuites vernissées, soit dans celle plus raffinée et plus élevée qui produit les terres cuites émaillées, a une origine fort antique, comme le prouvent ceux de ses débris qui ont échappé à la destruction. En laissant de côté la première, pour nous attacher seulement à la seconde, nous la trouvons en honneur dès l'époque des Romains, et persistant encore au milieu des siècles barbares où elle était employée à l'ornement des façades d'églises. Lorsque, plus tard, en 1155, les Pisans firent la conquête des îles Baléares, ils empruntèrent à la principale de ces îles, Majorque, et suivant la prononciation toscane, *Majolique*, le secret de cette coloration particulière qui donne un reflet au travers du vernis, et l'introduisirent en Italie. Avec le temps, ce nom arriva à désigner tous les objets en terre cuite couverts d'un émail ou enduit vitrifié, tandis que les Français, avec un sentiment de justice plus exact, faisant ressortir par le contraste une de ces malheureuses jalousies municipales qui faisaient préférer en Italie une dénomination étrangère à celle qui aurait excité, contre une localité particulière, la jalousie et l'envie des autres, les appelaient *faïences*, du nom de la ville qui fut sans contestation possible le centre principal de la fabrication et du commerce de ces sortes d'ouvrages [1].

1. Quoique nous ignorions si quelque écrivain italien s'est servi du mot Faenza, employé seul, pour désigner la majolique, nous pensons qu'on ne pourrait justement accuser d'erreur les lexicographes qui donneraient droit de bourgeoisie (italienne) à ce gallicisme, si honorable pour l'Italie. Nous trouvons, dans les registres des premières années du XVI[e] siècle, l'expression *terre* ou *pierre de Faenza* désignant précisément ce genre de fabrication. Et Benvenuto Cellini, dans la partie de ses mémoires où il parle du court séjour qu'il fit à Ferrare, en 1540 mentionne « une aiguière en terre blanche, ou terre de Faenza, fort délicatement travaillée. »

Cet art ne se serait peut-être pas élevé si haut, sans la puissante impulsion qui lui fut donnée par un homme que l'Italie vénère comme un de ses plus grands artistes, comme le chef d'école et le créateur d'un genre qui fut aussi charmant qu'éphémère. Luca della Robbia, après avoir découvert le moyen d'émailler les œuvres plastiques, d'abord en blanc, puis en d'autres couleurs, trouva encore celui de peindre des figures et des sujets sur des surfaces planes, appliquant ainsi les procédés de l'émailleur à la vaisselle et à toute sorte d'ornements des objets domestiques. Par là, l'art du potier, se trouvant associé à la peinture et à la sculpture, se répandit dans plusieurs villes, perfectionnant sans cesse ses procédés de fabrication et la qualité de ses vernis, renouvelant les combinaisons de ses couleurs.

Cet art, ainsi ranimé, compta une période de splendeur d'un peu plus d'un demi-siècle, et trouva son siége principal et favorisé dans le centre de l'Italie, grâce à des circonstances spéciales parmi lesquelles figurent la présence des éléments matériels qui le constituent, ainsi que la protection et les priviléges accordés par les ducs d'Urbino, désireux d'encourager une industrie aussi avantageuse pour leurs États.

Les noms de Georges Andreoli, de Francesco Xanto, de Guido et Orazio Fontana, oubliés pendant trois siècles et aujourd'hui entourés justement des louanges et de la réputation qu'ils méritent, marquent le moment glorieux de cet art qui trouva son assise préférée dans les fabriques renommées de Faenza, Urbino, Gubbio, Castel Durante et Pesaro. Faenza est la plus ancienne et la seule connue, pendant bien des années, des nations étrangères, auxquelles elle fournissait en abondance ses produits estimés pour leur blancheur, leur netteté, la correction du dessin dans la forme des vases et dans les figures. Urbino, grâce à Xanto, à Franco et aux deux Fontana, arriva au comble de l'élégance et de la perfection par le brillant de son émail, par l'harmonie et l'habile dégradation des tons, l'excellence des peintures. La majolique de Gubbio, création de Georges Andreoli, grand artiste originaire de Pavie, et de ses fils, emprunte un caractère spécial et presque exclusif aux reflets métalliques surajoutés à la couleur. Les œuvres de Castel Durante sont analogues à celles d'Urbino, et les artistes de ce pays portèrent leur art dans des contrées lointaines. A Pesaro, rivale d'Urbino pour la beauté et la bonté de ses produits, fut découverte, à la veille de la décadence de l'art, la manière de dorer la majolique et de la rehausser d'ornements en relief.

Mais ici se présente une question que nous voulons examiner. Comment s'est-il pu faire que des objets aussi fragiles, aussi exposés à la destruction, aient pu traverser, en si grand nombre, un espace de trois

siècles et parvenir jusqu'à nous? Comment, après une si longue série de révolutions et de changements politiques, après tant de variations de la mode et des usages, d'invasions et de guerres, d'extinctions de maisons princières ou patriciennes, de ruines et de dévastations qui ont été le partage de l'Italie, ont-ils échappé à la destruction que n'ont pu éviter tant d'autres objets d'art à qui leur solidité paraissait assurer une plus longue existence? Comment s'est-il fait que nos ancêtres, tout en prenant un médiocre souci des bois sculptés, des marqueteries, des tapisseries, des objets niellés, des bronzes, des cristaux, et d'autres choses encore, recueillaient, conservaient avec respect les faïences peintes d'Urbino et de Pesaro, non-seulement dans les musées des princes, mais dans les collections privées, et les transmettaient dans les familles à titre de fidéicommis, de génération en génération ? Nous voyons ainsi que dans les cours de Mantoue, d'Urbino, de Ferrare, on conserva avec des soins tout particuliers, jusqu'à l'extinction de ces familles princières, de précieuses collections d'objets de ce genre, et l'on peut en dire autant des musées particuliers, comme le musée Cospi de Bologne [1], et à Vérone, celui de Ludovic Moscardo [2], sans parler de plusieurs des principales familles de l'Ombrie et de la Romagne.

La cause première de tant de respect doit moins se chercher, selon nous, dans l'antiquité et la perfection des objets eux-mêmes, que dans l'opinion qui couvrit de l'égide d'un nom immortel et préserva par là de la destruction ces fragiles créations de l'industrie et de l'art. Ce fut une croyance longtemps universelle et non combattue par les érudits, que ces sujets, ces figures, ces ornements, qui embellissaient les vases et les plats d'Urbino, de Castel Durante et de Pesaro, étaient pris dans les dessins faits tout exprès par Raphaël Santi. Cette croyance avait, suivant nous, sa source dans une confusion de noms entre Raphaël d'Urbin et Rafaellino del Colle. Ce dernier fut, en effet, au service de Guido Baldo II de La Rovère, et put fournir quelques dessins pour cet objet. Et elle trouvait un nouvel appui dans le style raphaëlesque d'un grand nombre de ces peintures, parmi lesquelles beaucoup sont empruntées à des gravures des œuvres du maître lui-même.

L'admiration extraordinaire qu'inspira dans tous les temps, et aux personnes de toute condition, cette sublime intelligence, fut cause que tous les objets qui, à un titre quelconque, paraissaient se rapporter à lui étaient conservés avec une sorte de culte religieux. Il ne faut donc pas

1. Legati, *Museo Cospiano,* Bologne, 1677.
2. *Museo di Lodovico Moscardo,* Venise, 1622.

s'étonner qu'à défaut de tableaux ou de dessins de lui, dont on pût enrichir sa collection, chacun s'efforçât de se procurer, du moins, de ces objets en terre cuite auxquels le consentement général associait son nom, et se fît un devoir de les conserver et de les transmettre à sa postérité.

Une de ces manufactures à laquelle le nom de Raphaël a dû rester étranger et dont, pour cette raison, ou peut-être avec plus de vraisemblance, à cause du peu de durée de son existence, les produits sont devenus à peu près introuvables, est celle qui, pendant le XVIe siècle, fut défrayée à Ferrare par les ducs Alphonse Ier, Alphonse II et par le prince don Sigismond. Ce ne sont pas seulement ses produits, mais son histoire et les noms de ses artistes qui restent enveloppés d'obscurité, et les écrivains modernes qui ont enrichi de tant de nouveaux sujets d'observation et d'étude l'histoire de la céramique italienne sont aussi sobres et laconiques en ce qui concerne la fabrique de Ferrare, qu'abondants et riches en détails sur celles de l'Ombrie.

Si nous ne pouvons avoir la prétention d'éclairer d'une lumière complète ce point obscur de l'histoire de l'art de la céramique, nous pourrons du moins établir le droit qui appartient à Ferrare de revendiquer quelques-uns des objets qui passent aujourd'hui pour ombriens, et déterminer avec certitude la date des premiers essais faits en Europe dans la fabrication de la porcelaine.

Le plus ancien écrivain qui fasse mention de la majolique de Ferrare est Paul Jove, qui, dans sa Vie d'Alphonse Ier, imprimée pour la première fois en 1553, nous apprend que ce prince aimait à faire, de ses propres mains, de très-beaux vases en terre, et que cette circonstance lui fut d'un grand secours pour le perfectionnement de l'art du fondeur en métaux, de telle façon que, dans l'art de couler des pièces d'artillerie, il dépassa de beaucoup les plus habiles ouvriers de son temps. Dans un autre endroit, il ajoute que ce prince, se trouvant à court d'argent, à cause des guerres qui lui avaient enlevé une partie de ses États et appauvri le reste, et ne voulant pas imposer de nouvelles charges à ses sujets, mit en gage les objets les plus précieux qu'il tenait de ses ancêtres et jusqu'aux bijoux de sa femme Lucrèce Borgia. Privé de ce qui faisait l'ornement de ses buffets et de sa table, il se mit à faire usage de vases et de plats en terre, qui parurent d'autant plus relevés, et propres à lui faire honneur, qu'ils sortaient de ses mains et étaient le produit de son industrie.

L'autorité de cet écrivain, assez incertaine dans son histoire, mérite considération pour la vie d'Alphonse, si l'on tient compte des bonnes relations qu'il entretint toujours avec la famille d'Este, et de la faveur

qu'il trouva constamment chez ses divers membres, malgré le sévère jugement porté par lui sur le cardinal Hippolyte l'ancien; faveur qui ne s'arrêta pas aux paroles et dont les effets se traduisirent souvent en de beaux écus d'or. Il est curieux de remarquer qu'Alphonse, ce nouvel Agathocle, fut probablement alors le premier prince italien qui admit à sa table la vaisselle de terre à la place de la vaisselle d'argent. Ce fut un trait regardé alors comme héroïque, et qui ne trouva d'imitateurs que beaucoup plus tard, lorsque la multiplication des fabriques et les perfectionnements de l'industrie ne permirent plus de considérer comme chose mesquine et peu convenable l'usage des plats d'Urbino et de Faenza, dans lesquels le bon goût et l'art compensaient le défaut de valeur intrinsèque. Et peut-être faut-il ajouter à cela une autre raison tirée de cette croyance alors fort répandue et rapportée par Ulysse Aldrovandi, que ces plats de terre communiquaient aux aliments une saveur plus agréable que ceux d'argent [1].

Mais ni Jove, ni ceux qui ont répété ce qu'il a dit, ne nous ont donné les particularités qui auraient pu servir d'éclaircissement à son récit, et nous allons essayer de suppléer à leur silence au moyen des quelques renseignements qui vont suivre.

La résolution de vendre son argenterie et d'y substituer de la vaisselle de faïence dut être prise par le duc en l'an 1510, lorsque, à la suite de la guerre que lui fit le pape Jules II, détaché alors de la ligue de Cambrai et réconcilié avec les Vénitiens, il vit ses États envahis par l'armée du pontife et celle de l'Espagne, et fut obligé de déployer toutes ses ressources pour défendre sa capitale, objet d'attaques de toute sorte de la part du pape, et suppléer à l'absence des secours que lui avait promis la France. C'est à ce moment qu'Hector Bellingeri, son envoyé à Milan, pouvait bien dire avec raison, le 4 septembre de la même année, à Chaumont d'Amboise, grand maître de France, et au général de Normandie, que, si le duc perdait ses États, on ne pouvait lui en faire de reproche, parce qu'il avait fait tout ce qu'il était possible pour les conserver à lui-même et au roi, et qu'à cet effet « il avait mis ses bijoux en gage, brisé son argenterie, et même songé à engager une partie de ses États, et jusqu'à la personne de ses enfants [2]. »

Néanmoins, l'introduction de la fabrication de la majolique à Ferrare est antérieure de plusieurs années à la guerre déclarée par le pape, et nous en avons rencontré la trace dans les derniers temps de la vie d'Her-

1. *Museum metallicum*. L. II, p. 236, Bononiæ, 1648.
2. *Archives diplomatiques de Modène.*

cule Ier et dans les premières années du gouvernement d'Alphonse Ier. Si la qualification de potier pouvait s'appliquer sans exception au faïencier, nous devrions faire remonter jusqu'en 1495 la plus ancienne mention de ladite manufacture, parce que c'est précisément dans cette année que le savant bibliothécaire de Ferrare, L. N. Cittadella, découvrit le nom d'un frère Melchior, de Faenza, auquel on attribuait le titre de *Mastro di lavori di terra*[1]. Mais il ne nous est pas arrivé d'en signaler l'existence avant 1501, époque à laquelle je trouve, dans les livres de dépenses de la cour, la note de quelques payements faits à un maître Biagio de Faenza[2], pour ses ouvrages fournis à un couvent et les ornements d'un poêle construit dans le château neuf, où Biagio tenait sa boutique. Nous retrouvons le même artiste en 1503 et 1506, lorsque Alphonse Ier prit les rênes du gouvernement; mais, depuis ces années jusqu'à 1522, il n'est plus fait mention de ces travaux; aussi croyons-nous qu'ils furent interrompus. Des passages de la correspondance de Jacques Jebaldo, ambassadeur ducal auprès de la république de Venise, viennent à l'appui de cette opinion.

En 1550, Alphonse avait chargé Titien de lui faire exécuter une grande quantité de verres aux fabriques de Murano et des vases de terre et de majolique pour sa pharmacie. Le grand peintre qui, en exécutant pour le duc de Ferrare ses fameuses Bacchanales et d'autres peintures, avait montré envers lui plus de zèle et d'activité que n'avait pu le faire Raphaël, continuait à se tenir en bonnes relations avec lui et se montrait, en toute occasion, très-empressé à lui rendre les services qui lui étaient demandés. Le duc, en informant son agent de la commission donnée au Titien, lui commandait de se mettre en rapport direct avec cet artiste et de lui donner l'argent dont il pourrait avoir besoin pour l'accomplissement de la commission. Tebaldo, obéissant aux ordres de son maître, s'aboucha avec Titien, qui lui fit voir un vase de terre dont il avait surveillé le travail, et qu'il présentait comme un spécimen de l'habileté des fabricants vénitiens, et qui lui remit un traité passé, dans lequel le prix fixé pour les grands vases était de cinq marcellus chacun[3]. Ces grands vases

1. Un ouvrage de majolique, fait vraisemblablement à Ferrare, antérieurement à l'époque indiquée, est décrit par François Ariosto, dans sa description inédite et contemporaine de la chapelle bâtie dans la cour du château (*Bibliothèque de Modène*). L'auteur, qui composa sa description en 1474, loue les ornements qui embellissaient la chapelle, et, entre autres, le pavé formé de carreaux vitrifiés (*sopra-vitreadi*), de différentes couleurs.

2. Un Biagio de Faenza, sculpteur médiocre, vivant en 1523, est mentionné par Zani (*Encyclopédie méthodique*, t. XVIII).

3. Environ trois francs et demi.

étaient presque finis; il n'y avait plus qu'à y attacher les anses, à les décorer de peinture et à les mettre au four. Les petits étaient entièrement à faire, mais ils devaient être fabriqués en peu de temps, et Titien s'engageait à les livrer réussis à merveille (*savanno in excellentia*). Enfin, le 1er juin, Tebaldo accompagnait l'expédition de ces objets à Ferrare de ces mots : « Par le batelier Jean Tressa j'envoie à Votre Excellence onze grands vases et onze moyens, et vingt petits en majolique, avec les couvercles commandés par Titien pour la pharmacie de Votre Excellence. » Et Jules Saraceno paye le tout[1]. De ces faits nous tirons, comme conséquences : 1° Que Titien n'a pas dédaigné de fournir des dessins ou tout au moins de donner des idées pour la fabrication de vases de majolique, à l'exemple d'autres artistes d'une grande renommée, qui ne croyaient pas s'abaisser en appliquant leur intelligence aux branches les plus modestes de l'art; 2° que la manufacture de majolique fleurissait à Venise en 1520, c'est-à-dire vingt-cinq ans avant l'installation de Pierre Ange Durantino, qui fut le premier, selon Lazari, à introduire cette industrie à Venise[2]; 3° que les travaux de majolique étaient encore suspendus, en 1520, dans le château de Ferrare, car certainement le duc n'aurait pas été chercher à Venise des objets qu'il aurait pu trouver dans son habitation même.

En effet, ce n'est qu'en 1522 qu'on retrouve mentionné l'achat d'étain pour les vases et que reparaît le nom d'un potier, Antonio da Faenza[3], auquel on avait assigné douze livres par mois[4], les aliments et le logement. Antonio céda la place, en 1528, à un de ses concitoyens, appelé Catto, qui travailla, avec les mêmes gages, jusqu'en 1535. Catto mourut dans le mois d'octobre de ladite année, et ne fut pas remplacé.

Mais ces potiers et d'autres encore, dont le rôle se bornait peut-être à l'application mécanique d'un procédé traditionnel, ne doivent pas arrêter notre attention ; il faut la réserver aux peintres qui fournissaient les dessins et décoraient les plats et les vases de sujets et d'ornements, élevant ainsi ces humbles produits de l'industrie jusqu'à la dignité de véritables œuvres d'art. Parmi ces derniers, nous n'en avons trouvé qu'un seul mentionné, c'est le nommé Camillo à qui furent assignés, en 1524, douze sols, « parce qu'il avait peint des vases pour le potier. » Mais l'assistance prêtée par les deux frères Dossi à cette entreprise a une importance

1. *Archives de Modène.*

2. *Notizzie delle opere d'arte e d'antichità della Raccolta Correr.*

3. Zani, dans l'ouvrage cité ci-dessus (*Encyclopédie méthodique*, t. XVIII), donne aussi le nom d'Antonio ou Marc Antonio da Faenza, peintre vivant en 1525.

4. A peu pres vingt-deux francs.

plus grande. Ces excellents artistes étaient continuellement employés par Alphonse I[er], non-seulement pour décorer ses palais de tableaux et de fresques, mais encore pour diriger les plus modestes et les plus humbles travaux d'art. Il ne faut donc pas s'étonner s'ils durent appliquer leur talent au perfectionnement des vases en majolique, à l'exemple de Titien, leur maître et leur ami. En effet on trouve, dans un livre de dépenses de 1528, un payement de deux livres fait à Dosso, pour avoir employé deux jours à tracer des dessins pour le potier, et une livre payée à Baptiste, frère de Dosso, pour avoir fait des modèles d'anses pour des vases. Ces vases, de même que les autres, fabriqués à Venise, devaient être placés dans la pharmacie ducale que Dosso et ses élèves avaient décorée de peintures deux ans avant.

Cette fabrique paraît avoir été destinée au service exclusif des princes[1], et non à celui des particuliers. Comme le territoire de Ferrare ne possède pas l'argile nécessaire à ces sortes de travaux, et qu'il fallait, en conséquence, l'apporter de Faenza sur des chars, c'était là une industrie qui ne pouvait s'exercer dans des conditions convenables, au point de vue de la consommation générale, et qu'il fallait réserver à l'amusement et au luxe des princes[2].

Alphonse assistait aux travaux et y participait. C'est même à lui que Piccolopasso, auteur d'un *Art du potier*, attribue l'invention du blanc laiteux, improprement appelé aujourd'hui blanc de Faenza. Mais nous doutons fort qu'il fît encore le métier de peintre comme on pourrait le croire d'après les paroles du chroniqueur ferrarais Marc Savonarola, rapportées par Frizzi[3].

En même temps que celle dont on vient de parler, une autre fabrique de majolique avait été établie à Ferrare par don Sigismond d'Este, dans son palais de Schifanoia. Ce prince, le dernier des enfants d'Hercule et d'Éléonore d'Aragon, aimait l'industrie et les arts mécaniques ; il s'y livrait et les encourageait, sinon avec des ressources égales à celles du duc son frère, du moins avec la même ardeur. Nous rencontrons en l'année 1515 la première mention de cette fabrique, qui reparaît avec

1. Dans l'inventaire des meubles du cardinal Hippolyte II d'Este, dressé en 1535, il est question « d'une caisse pleine de vases, plats et écuelles, *de ceux qu'on appelle de la fabrique du château.* »

2. Sur les registres de la douane de Ferrare de l'époque, se trouvent mentionnées les importations de majolique. Faenza fournit les quantités les plus importantes ; l'Ombrie ne vient qu'en seconde ligne. Il en est de même pour le transit en destination de la Lombardie ou du pays Vénitien.

3. *Mémoires pour servir à l'histoire de Ferrare,* 2e édition, vol. IV, p. 222.

plus de détails dans les livres de comptes des années 1522, 1523 et 1524; on y trouve aussi le nom du maître-ouvrier, un certain Biagio Biasini de Faenza, et c'est probablement lui qui, après la mort de Sigismond, sera passé au service du duc. Il reçoit un salaire mensuel de six livres, et on lui paye les frais d'un voyage pour aller à Faenza acheter de la terre et du sable. Il est aussi question du four, du plomb, de l'étain, des couleurs, du moulin pour les broyer, de la roue du tour, de tous les divers ustensiles nécessaires à ce genre de travaux. Puis, en 1523, se présentent les noms de trois peintres dont le principal est désigné sous le nom de Frate, *peintre en majolique*[1]. Les deux autres étaient Grasso et Zaffarino, artistes inconnus. La mort de Sigismond, arrivée le 9 août 1524, mit un terme à ces travaux.

GIUSEPPE CAMPORI.

La suite a la prochaine livraison.

1. Nous avons signalé l'existence, en 1495, d'un Frère, Melchior de Faenza, auquel nous joindrons, en raison de l'analogie de nom, de profession et de temps, J. B. Carli, dit *le Frate* de Fossombrone, dont le nom se trouve sur quelques vases de pharmacie, et dans un acte de 1512 (Raffaelli, *Memorie delle maioliche durantine,* Fermo 1842, p. 48).



DE PARIS A BADE



L est surprenant qu'un *Voyage à travers les collections de la Province* n'ait point encore tenté quelqu'un des esprits érudits de notre époque. Rien ne serait plus instructif pour celui qui écrirait ce livre, rien ne serait plus utile pour ceux qui s'occupent de l'histoire de l'Art et de la Curiosité, rien ne serait plus désirable pour tout le monde. Les collections de la province ne se forment ni aussi rapidement, ni aussi banalement que celles de Paris. Le plus ordinairement elles ont pour point de départ l'histoire même de la ville ou de la région qu'habite le collectionneur. Elles renferment un grand nombre d'objets qui ont une filiation certaine, ayant été transmis par héritage, achetés à la vente de personnes connues ou découverts chez des paysans. La difficulté même de rencontrer ces objets — là où il n'y a point un marché permanent comme l'hôtel Drouot — fait qu'ils sont en petit nombre, choisis discrètement, rassemblés et groupés avec ordre. Ils instruisent par le fait même de leur réunion, comme le titre de ces volumes et de ces plaquettes que l'on parcourt de l'œil dans les rayons d'une bibliothèque spéciale.

Un *Voyage à travers les collections de la Province* préparerait pour la campagne prochaine — bien autrement fructueuse, il faut l'espérer, que celle que nous avons vue mourir non pas d'inanition, mais sous l'apathie générale — de sérieuses expositions d'objets d'art et d'archéologie.

Entreprise par des hommes de tact, joignant l'aménité des manières à l'autorité de la science et au goût instinctif, une publication de ce genre, ornée de planches et de fac-simile, mettrait en lumière une foule de curiosités d'une grande importance ; elle les signalerait aux spécialistes ; elle préparerait un inventaire définitif de nos richesses nationales; en plus d'un cas, tout en servant au bien général, elle éclairerait le possesseur et l'obligerait aussi à publier des monographies d'un intérêt immédiat. A bien peu d'exceptions près, les possesseurs de ces cabinets sont des hommes modestes et recueillis, d'une instruction à la fois très-étendue et très-particulière, publiant à de rares intervalles, dans les Bulletins des sociétés d'Archéologie, des travaux nourris de faits, mais qui disparaissent au milieu des comptes rendus des séances, et des discussions interminables sur les points minuscules de la science. Que manque-t-il pour qu'ils prennent un plus libre essor? Un peu de publicité et l'assurance que leurs cabinets, enviés ou discutés trop souvent par de mesquines rivalités, sont vraiment dignes de s'ouvrir pour les écrivains qu vivent à Paris, c'est-à-dire dans un centre permanent d'idées générales et de comparaisons.

Cet appel, je suis en droit de l'adresser dans la *Gazette des Beaux-Arts*, qui compte dans sa rédaction des écrivains d'une valeur incontestable. Je ne veux nommer aucun de mes collaborateurs et amis, certain que le lecteur a déjà mis le nom de chacun d'eux en tête des chapitres qui seraient consacrés aux tableaux anciens, à l'orfévrerie, aux gravures, aux porcelaines, aux émaux, aux bronzes, aux faïences, etc., etc. L'autorité, sur chacun de ces points, me manquerait trop pour qu'au retour d'un rapide voyage j'essayasse même d'ébaucher une page de ce livre qu'entrevoyaient mon imagination et mon sincère amour pour les arts. Mais le cordial accueil que j'avais reçu sur ma route, et dont je reporte toute la raison d'être à l'ensemble de la collaboration de la *Gazette*, me faisait un devoir de publier, si brèves et si incomplètes qu'elles fussent, les notes que j'avais prises au vol : à la première audition d'un opéra, on écoute moins le sens des belles mélodies qu'on ne cherche à les classer par ordre dans son souvenir.

Nancy.

L'exposition de la *Société lorraine des Amis des arts* était ouverte lorsque nous arrivâmes à Nancy. C'est la quinzième qu'ait organisée cette *Société*, fondée le 13 juin 1833. Ces expositions avaient été réglementées

dans un intérêt exclusivement provincial : on ne devait y admettre que les productions des artistes, enfants des départements de la Meurthe, de la Meuse et des Vosges. Mais peu à peu, quoique cette région — qui compte dans le passé l'orfévre Woeryot, Claude Gellée et Callot — ait encore eu de nos jours J.-J. Grandville, Isabey, Maréchal, Français et d'autres, peu à peu le vide se fit. La Société ne disposait point d'assez de fonds pour acquérir les envois de maîtres en possession du succès à Paris. Il ne restait plus que quelques artistes de la localité. Il y aurait eu exposition, mais sans exposants. Le président de la Société, M. Charles Cournault, obtint qu'on élargît les portes. Cette année on fit appel aux peintres parisiens, et les acquisitions, tant des amateurs nancéiens que de la Société, atteignirent quatre ou cinq mille francs.

Nous sommes heureux d'avoir à constater cette infraction à un règlement fossile : le pas fait vers la liberté a été heureux, applaudi par tout le monde. Le but de toute société est d'encourager l'art local, s'il existe, mais aussi d'en favoriser l'épanouissement par l'étude et la comparaison des œuvres produites dans n'importe quelle contrée.

L'exposition n'était pas considérable, mais elle renfermait des morceaux très-honorables. Tel est le *Portrait de M*[me] *Massé,* par un Nancéien, ancien prix de Rome, M. Sellier, qui avait au Salon de Paris un *Lévite d'Éphraïm*, pour lequel la critique s'est peut-être montrée trop indifférente. M. Sellier, dont les concours à l'École avaient été remarqués et qui a, au Musée de la ville, une poétique étude de Jeune homme rejeté sur la grève par la tempête, semblait dans sa jeunesse promettre un coloriste ayant le sentiment de l'effet. Qui donc l'a dévoyé? Quand donc rentrera-t-il résolûment dans la voie que lui traçait son sentiment ?

Citons encore rapidement un paysage par M. Blin, les *Souvenirs de la Loire;* un *Bois de pins en Italie*, par M. H. Lanoüe, étude précise et fine comme un Marilhat; des *Pifferari*, par M. Louis Boulanger, l'ancien coryphée du parti romantique, aujourd'hui directeur de l'École des beaux-arts de Dijon; une *École algérienne*, intérieur bien composé mais d'un effet indécis, par un artiste nancéien, M. Moyse; de vigoureuses aquarelles par M. Herst, et diverses œuvres par MM. Appian, Harpignies, Hanoteau, Lambert, Palianti, l'ancienne basse de l'Opéra-Comique, etc.

Divers produits d'industrie artistique avaient été exposés : un vitrail, par M. Hoüer, de Nancy; des poteries, genres arabe, japonais ou persan, de la fabrique de MM. Adalbert de Beaumont et Collinot, au parc des Princes, et quelques fac-simile fort trompeurs de faïences de Lorraine, décorées au feu de mouffle, par M. A. Majorelle, fabricant à Nancy.

Nous signalons ces derniers pour la parfaite exécution et aussi pour le danger qu'ils offrent aux amateurs novices. M. A. Majorelle possède les moules originaux de ces jolies pièces; il les répare avec grand soin, il les fait décorer par d'habiles ouvriers, mais il ne les marque d'aucun poinçon, d'aucune signature dans la pâte. Il se rend ainsi complice involontaire de toutes les tromperies dont ne se font point faute les forbans de la curiosité à Paris. Nous espérons qu'il suffira d'avoir averti de l'abus que l'on fait de ses produits cet honorable et habile fabricant.

Nous applaudissons à cette pensée de la Société de joindre à l'exhibition des tableaux celle d'un bon choix d'objets industriels dans lesquels l'art joue un rôle si important. Sans insister sur ce que cet encouragement a de délicat vis-à-vis de praticiens modestes et toujours méconnus par la génération qu'ils traversent, c'est aider au développement du goût dans le public, que de signaler les objets de décoration intérieure sur lesquels doit se porter le choix.

Nancy est une ville charmante, ayant moins de notoriété que ne le méritent ses belles rues larges, coupées à angle droit, ses portes aujourd'hui en ruine, son parc aux arbres centenaires, sa belle place Stanislas bordée d'édifices bas mais d'un style Louis XV franco-allemand fort réjouissant, et fermée par les grilles du serrurier Lamour. L'ensemble de la ville légitime vraiment les prétentions séculaires de Nancy à être une capitale au petit pied : elle chausserait la pantoufle de Cendrillon...

La ville de Nancy a eu l'heureuse inspiration de fonder, sous le titre de *Musée lorrain*, un musée destiné à conserver la mémoire de toutes les illustrations dont s'honore la Lorraine, en recueillant leurs œuvres ou au moins leurs portraits, de sauver de la destruction les antiquités de la province, et de rappeler les événements mémorables dont elle fut le théâtre.

Le Musée lorrain est installé dans le peu qui reste du palais ducal de Nancy, palais commencé, dit une chronique, « au mois de mars 1502, par l'ordonnance du bon et vaillant roy René. » Ce palais a subi d'étranges vicissitudes, qui ont été racontées, dans plusieurs brochures spéciales, par M. Henri Lepage, président du Comité lorrain[1]. Une seule aile subsiste du palais primitif qui embrassait un espace considérable, celle qui longe la Grand'Rue et dans laquelle on pénètre par la *Porterie d'Antoine*, magnifique spécimen de la sculpture au moment de la Renaissance franco-allemande.

1. Voir particulièrement le *Catalogue des objets d'art et d'antiquité exposés au Musée lorrain*. 4e édition, mai 1863. Nancy, chez Lucien Wiener.

Dans la galerie du rez-de-chaussée on a rangé les fragments de monuments de pierre, les statues plus ou moins mutilées, les bas-reliefs plus ou moins frustes : autels gallo-romains, pierres tombales, etc.[1].

Dans la galerie des Cerfs, les vitrines renferment des objets antiques de petite dimension, des vases de verre et de terre, ex-voto du moyen âge et statuettes de la Renaissance, monnaies de tous les âges, etc.; un *Génie* modelé par un sculpteur lorrain de la fin du XVIIe siècle, César Bagard; des bois sculptés avec beaucoup d'adresse par les frères Adam; des médailles; un buste en biscuit du roi Stanislas, par Barthélemy Guibal, et des modèles de serrurerie par Lamour, qui a porté au comble l'art du marteau; des dessins originaux de Jacques Callot; quelques portraits et tableaux de scènes historiques, et enfin la fameuse tapisserie qui ornait la tente de Charles le Téméraire.

C'est une tapisserie de haute lisse, composée de sept pièces d'œuvre de laine et soie. Deux de ces pièces représentent des épisodes de l'histoire d'Esther, ou plutôt de cette « altière Vasthi » que le courtisan Racine travestit un jour en Montespan, pour flatter Mme de Maintenon victorieuse; les têtes sont d'un caractère superbe. Les autres pièces, que l'on répare en ce moment avec un soin respectueux, racontent assez obscurément une moralité dans le goût du temps, « *la Condamnation de Souper et Banquet.* » A part la curiosité qu'excitent les attitudes et les costumes de ces lambeaux glorieux pour les Lorrains, on est saisi par le souvenir du prince illustre qui se vêtit encore devant eux, le 5 janvier 1477, au moment d'aller mettre la dynastie française à deux doigts de sa perte suprême, et d'aller périr misérablement dans les boues d'un marais. Il serait bien désirable que cette suite curieuse à tant de titres fût photographiée et reproduite en gravure, ou mieux encore en chromolithographie.

Le souvenir de Charles le Téméraire nous amène au Musée, car c'est là qu'est cette belle peinture historique, la *Bataille de Nancy*, que Delacroix laissait sur son chevalet à son départ pour le Maroc, et qui figura au salon de 1834.

Le Musée de Nancy remonte, ainsi que presque tous ceux de nos départements, à la Révolution. M. Mollevaut en fut le premier conservateur. Plus tard il s'enrichit de bonnes toiles, à chaque passage de l'impératrice

1. Il est regrettable qu'on ne transporte point dans ce Musée au moins un moulage en plâtre de l'admirable tombeau d'une princesse de Lorraine, sculpté par Ligier-Richier, un des plus grands maîtres de l'école de sculpture française. Ce tombeau, d'un effet saisissant, et d'une exécution si savante, est comme enfoui dans l'église des Cordeliers.

Joséphine allant prendre les eaux de Plombières. N'est-ce pas, pour une impératrice et une femme de goût, laisser la trace la plus charmante de ses pas?

La collection est installée avec un luxe de bon goût dans les hautes et vastes salles d'un bâtiment attenant à l'hôtel de ville, et spécialement construit pour elle. Elle renferme le modèle réduit, en bronze, d'une statue équestre de Charles III, duc de Lorraine, par un sculpteur lorrain qui vivait dans le XVII[e] siècle, David Chaligny, mais peut-être ce modèle d'une statue qui devait orner la place du Marché de la ville neuve, et dont le cheval seul a été exécuté, serait-il mieux à sa place dans le Musée lorrain; un panneau assez malade, mais encore fort beau, attribué au Pérugin; deux études de *Vieilles femmes*, par Jordaens, quelques braves paysages flamands ou hollandais; une belle *Charité* de Philippe de Champaigne. Dans l'école française : un Boucher de la meilleure qualité, *Aurore et Céphale;* un Lemoine; un de Troy; quelques maîtres secondaires ou de la localité, tels que Claudot, Charles Claude, Massé, Octavien qui imitait Watteau, et M[lle] Ledoux qui pastichait Greuze. Et puis, dans l'école contemporaine, un portrait de Duroc, duc de Frioul, par Gros, un *Portrait de jeune femme* enveloppée dans une tunique blanche bordée de fourrure de cygne, par Gérard, peinture aussi frappante par la piquante originalité du modèle que par la vivacité de l'exécution.

Le livret du Musée, très-concis, mais tenu très bien au courant des découvertes dans l'histoire de l'art, est l'œuvre de M. Charles Cournault. M. Charles Cournault est arrière-petit-fils de l'académicien Aved, l'ami de Chardin, et peut-être plus que son compagnon d'atelier. Il possède, ainsi que deux autres membres de sa famille, tous les portraits et les études peintes qui restaient à sa mort dans l'atelier d'Aved. Il serait désirable qu'il publiât les matériaux qu'il a déjà réunis sur son aïeul, dont les œuvres, peu connues, ont une grande saveur.

M. Charles Cournault est le président de la *Société lorraine des amis des arts.* Il prend ses fonctions au sérieux, et son activité personnelle a reçu, depuis quelques mois, sa récompense dans une augmentation très-sensible du nombre des adhérents à la Société. Homme instruit et pratique, il a réuni une collection nombreuse d'armes et d'ustensiles de l'âge de pierre et de l'âge de bronze. Il a dessiné et peint à l'aquarelle ces intéressants documents, en les complétant dans d'intelligentes excursions; il a formé ainsi un album d'un grand prix, qu'il se propose d'offrir au Musée historique des antiquités nationales, lorsqu'il sera complétement organisé dans le château de Saint-Germain. C'est à l'atelier de Charlet qu'il apprit le maniement de l'aquarelle. Plus tard, à la suite de

voyages dans le Maroc et dans l'Orient, il entra dans l'atelier d'Eugène Delacroix, qui ne dédaigna pas de lui emprunter ses albums de croquis et d'en prendre des calques. En dictant son testament, Eugène Delacroix, légua « à M. Cournault, à Malzéville, près Nancy, les deux coffres du Maroc et tous les objets venant d'Alger : armes, vêtements, coussins, écharpes, etc. »

Les cabinets d'amateurs sont nombreux à Nancy. Parmi ceux dont nous avons franchi le seuil, citons d'abord le cabinet de M. Beautemps-Beaupré, magistrat qui compte employer ses prochains loisirs à des études biographiques sur les artistes lorrains. M. Beautemps-Beaupré, dont le goût est très-sûr et l'esprit très-éclectique, possède de beaux bronzes antiques, une bibliothèque d'ouvrages excessivement rares et dans les plus belles conditions de conservation et de reliure, quelques tableaux intéressants, et parmi ceux-ci une réplique, un peu plus chaste que l'original, d'un portrait de la belle de Ludres, peint par Mignard. Ce portrait d'une des beautés de la cour de Louis XIV, dont les étranges aventures animent les lettres de Mme de Sévigné et de Bussy-Rabutin, et les mémoires secrets du temps, a donné lieu à une piquante brochure que nous recommandons aux bibliophiles.

M. Meaume, si connu des iconophiles par sa plaquette sur Deruet et son beau travail sur la vie et l'œuvre de Jacques Callot, a particulièrement réuni des estampes. Nous avons noté dans ses appartements des épreuves de burins du XVIIe siècle de la plus grande rareté. M. Meaume prépare des travaux sur l'orfévre-graveur P. Woeryot, sur Claude Gellée, dont il a recueilli un œuvre fort désirable, et sur Sébastien Leclerc.

M. Blondin, directeur de la Banque, possède entre autres un tableau de M. Flers, étudié comme un Delaberge, une *Chaumière* dans les bois, sur les bords d'un étang, et deux pastels de cet Auguste Rolland, de Metz, dont la famille vient tout récemment de faire lithographier l'œuvre avec un soin pieux. Ces pastels d'une force d'exécution singulière représentent l'un, des *Cigognes sous de grands arbres*, l'autre des *Vaches et un Taureau*.

M. Provençal nous a fait voir, parmi des Charlet et des Johannot, une *Plage en Provence*, qui classe bien haut M. Gustave Courbet parmi les peintres de marine. Ce n'est rien : une plage blanche que foulent quelques chevaux à demi sauvages de la Camargue, la mer bleue que fendent des barques de pêche, un ciel où montent diagonalement ces nuages blancs déchiquetés que les marins appellent des barbes de chat... Mais dans ce cadre, il y a un reflet de toute l'immensité du ciel et de la mer.

Ciflé, le sculpteur, à qui Nancy doit la fontaine en plomb excessive-

ment rococo d'une de ses places, était un céramiste distingué. M. Gény, peintre, a rassemblé une partie de son œuvre ainsi qu'un certain nombre de terres de Lorraine et de groupes en biscuit [1].

Mais le plus pur chef-d'œuvre qui soit à Nancy, c'est le *Portrait de Mme de Marnésia,* peint vers 1814 par Prud'hon. C'est une femme de vingt-cinq ans, mignonne et rose, avec un visage rond comme celui des jeunes filles de Greuze, mais bien autrement chaste et spirituel. Elle est vue jusqu'à mi-taille. Elle est enveloppée dans un châle de l'Inde rouge ; elle le retient sur sa poitrine, et une tunique de dessous, blanche, lisérée d'or, laisse voir ses épaules et le commencement de la gorge. Le ton des chairs est merveilleusement frais, le modelé très-ferme et très-soutenu. Rien ne peut rendre la pureté de ces grands yeux d'un brun orangé, la grâce de cette chevelure châtain, courte, légèrement frisée, retenue sur le front par un velours noir.

Ce portrait est chez M. de Marnésia, fils de cette belle personne et qui lui-même a posé chez Prud'hon pour l'esquisse du célèbre *Zéphyre* de M. de Sommariva.



Strasbourg.

Le peu que nous avons vu de l'exposition de la *Société rhénane* nous avait semblé si indigne d'une telle institution et d'une ville comme Strasbourg, que nous avions formé le projet de n'en point parler. Mais les plaintes unanimes que nous avons entendu formuler contre les statuts de cette Société, les articles que nous avons lus dans les journaux de la ville, nous décident à appeler de nouveau cette révolution radicale que notre collaborateur, Léon Lagrange, réclamait en 1861, dans la *Gazette,* avec cette autorité que donne l'étude approfondie d'une question.

La Société de Strasbourg s'est malheureusement lié les mains dans son traité avec les villes de Darmstadt, Manheim, Stuttgart, Carlsruhe, Fribourg et Mayence. Elle ne recueille que les œuvres les plus médiocres des peintres les plus ignorés de l'Allemagne. Elle contribue sans profit ni pour son musée, ni pour ses artistes, ni pour ses amateurs, à nourrir les entrepreneurs de tableaux pour les expositions. Elle cherche en vain je ne sais quelle combinaison d'actions pour augmenter son capital. Elle fait appel au concours et à l'appui du département et de la commune : cet

1. Avertissons les amateurs que le moule du groupe de *Renaud et Armide* ainsi que bien d'autres existent encore à Toul.

appui, c'est surtout dans une dissolution courageuse et une reconstitution intelligente qu'il faut en rechercher les éléments.

Cette année, du reste, ce besoin de se réchauffer devant une peinture moins glacialement enfantine ou prétentieuse que celle des petits-maîtres de Munich ou de Dusseldorf semblait avoir gagné du terrain dans le comité directeur. Strasbourg s'était payé un *supplément!* supplément de nourriture, comme font les jeunes estomacs, dans les dîners à prix fixe. Pour ce supplément, on avait dû faire appel aux peintres de l'intérieur de la France. Il y a eu pour environ 8,000 francs d'acquisitions : 6,000 francs par la Société, 1,400 par la ville, 600 par les amateurs. On remarque, parmi les bonnes toiles qui restent à Strasbourg, des *Jeunes lévriers*, par M. Jadin, un *Paysage*, par Daubigny, des *Bœufs au pâturage*, franche étude d'effet lumineux, par M. Otto Weber, les *Bords d'un canal à Milan*, par M. Fabius Brest, une *Scène d'hiver*, par M. Stademann, de Munich.

Mais pour prendre le goût de la bonne peinture moderne, pourquoi la Société ne tient-elle pas ses séances chez son président, M. Marcotte? En présence d'un Corot empreint d'une mélancolie souveraine; d'un Troyon peint sur nature, un *Moulin à eau;* d'un Daubigny, représentant des vaches buvant dans une grande mare sous bois; d'une aquarelle de M. Dauzats, fine et bien établie, peut-être la Société s'écrierait-elle à son tour : « Je vois, je crois! » et refuserait-elle à tout jamais de sacrifier aux mièvreries sentimentales des descendants de Gessner.

M. A. Klein ne recherche que les tableaux anciens. Nous retrouvons dans nos notes un Greuze lestement touché, et une petite gouache ovale, par Louis Moreau, un *Parc à l'anglaise*. M. A. Tainturier, le très-obligeant correspondant de la *Gazette*, l'auteur de deux études sur les faïenceries dites de Henri II et sur l'œuvre de Bernard de Palissy, possède un choix de faïences des fabriques du Nord qui lui servira de matériaux pour l'histoire qu'il publiera prochainement de ce rameau de la céramique nationale; un piquant dessin de Loutherbourg, d'un comique très-sérieux; des dessins de l'extrême jeunesse de Prud'hon exécutés pour illustrer un cours de musique de son protecteur M. de Joussauvault; et une *Pastorale*, peinte par Fragonard, tout à fait dans le goût de Boucher, mais avec plus de souplesse. Un magistrat, M. Lebel, a réuni de belles armes, des faïences, des vitraux. M. Charles Mehl, l'érudit et spirituel fondateur-directeur d'une publication dont les tendances sont plus larges que le titre, le *Bibliographe alsacien*, M. Charles Mehl s'est formé une bibliothèque riche en éditions rares et en livres curieux.

Le cabinet de M. Simonis mériterait assurément une étude à part. Les deux statuettes d'enfant par Pigalle, que M. Tarbé ne cite pas

dans son livre sur Pigalle, auraient même été reproduites ici, si nous en avions reçu à temps les photographies : un petit garçon tient dans ses mains un oiseau, une petite fille pleure en portant un nid dont les œufs commencent à éclore; rien n'est plus souple, quoique étudié du plus près, que ces deux jolies statuettes. Sur une cheminée, deux brûle-parfums Louis XVI, en marbre de Sienne, forme de trépied, montés en cuivre, attirent les yeux par la grâce de l'ensemble et les retiennent par l'exquise perfection du détail. Un magnifique *Site de montagne*, traversé par un large torrent, signé en belles capitales, A. V. EVERDINGEN, une *Vierge avec l'Enfant Jésus*, par Carlo Dolci; deux Hondekoeter, pleins de franchise, des poules, des canards, des paons, etc; l'*Automne* et l'*Été*, deux compositions qui tiennent à l'école française et à l'école flamande, peut-être par l'un des Coypel; un *Butor culbuté par un chien barbet dans un marais*, exposé par Oudry, en 1725, sur la place Dauphine [1]; une *Nature morte*, traitée par Van Alot, aussi grassement que l'eût fait Chardin... Tels sont les principaux morceaux qui vous appellent, lorsque l'on a étudié les deux grands Loutherbourg que M. Simonin a acquis cet hiver : c'est le *Passage du gué* et le *Repos champêtre*; ils sont très-blonds, très-lumineux, très-hardiment touchés, et ils ont eu au XVIIIe siècle les honneurs de la gravure.

Les appartements officiels de l'hôtel de ville, qui est l'ancien palais des princes de Hesse-Darmstadt, règnent au-dessus des salles du Musée, lequel, par parenthèse, renferme un superbe Ostade et un tableau de l'école de Bruges, mais est classé avec une négligence déplorable. Les murs des deux salons principaux sont décorés par deux des plus belles tapisseries qu'on ait exécutées aux Gobelins, et qui sont d'une fraîcheur de ton incroyable : le *Parnasse* et le *Jugement de Pâris*, d'après Raphaël. Le beau corps des déesses a été voilé par de chastes draperies, et le berger Pâris est coiffé d'une perruque à la Louis XIV... Adroite et fine flatterie!

Dans ces salons, sont distribués, sans grand souci de leur haute valeur, les plus riches et les plus grands vases ou bassins japonais que nous connaissions. Il y a des pièces réticulées, des fonds jaunes vermiculés, des vases à dragons en relief d'une exécution merveilleuse. Mais nous aurons tout dit en rappelant qu'ils furent achetés en plein XVIIIe siècle par ce prodigue Rohan, le Rohan du collier de la reine, et qu'ils ornaient à Saverne le château qu'il habitait comme évêque de Strasbourg.

1. Voir la curieuse plaquette que vient de publier notre collaborateur E. Bellier de la Chavignerie sous ce titre : *Notes pour servir à l'histoire de l'Exposition de la Jeunesse*. Paris, Ve J. Renouard.

Pourquoi laisser dans des appartements qui s'ouvrent à peine pour les étrangers, des curiosités de cet ordre? Pourquoi ne pas les joindre aux objets antiques, aux vitraux qui disparaissent sous la poussière dans les greniers de la bibliothèque de la ville? Ce serait les sauver d'accidents semblables à ceux qui les ont déjà mutilés en quelques places. Strasbourg semble pousser jusqu'au mépris l'indifférence pour ces richesses. L'appropriation d'un local décent ne saurait faire reculer une ville aussi importante, lorsqu'il s'agit de l'instruction générale.



Bade.

Si pittoresques, si variés, si abordables que soient les environs de Bade, si puissants que soient les attraits du Salon de conversation, il peut arriver qu'un orage vous empêche d'aller rêver dans les grands bois de sapins, sur le versant des vallées sévères, au pied des cascades bruyantes; il se peut que l'inclémence de la Fortune vous irrite...

Allez frapper à la villa Viardot, à ce tranquille et pittoresque asile de la plus grande tragédienne lyrique de notre époque; il n'est pas douteux que vous ne receviez un accueil affable, et que l'auteur des *Musées de l'Europe,* M. Louis Viardot, ne prenne la peine de vous expliquer lui-même la généalogie et les qualités des tableaux pour lesquels il vient précisément de faire construire une galerie spacieuse. Ils ne sont point inconnus pour les lecteurs de la *Gazette.* Aussi rappellerons-nous brièvement que l'on voit chez M. Louis Viardot une *Assemblée de buveurs* et un *Paysan à sa fenêtre,* deux Ostades parfaits, chacun dans son genre; un Hobbema d'une qualité très-curieuse, un Ruysdael, un Coninck, un Wouwerman, un Gérard Dow, et des portraits superbes de l'école hollandaise.

En revenant de ce chalet, qui domine une vallée moelleuse à l'œil comme un meuble capitonné, il faut acheter des bois sculptés avec une originalité très-naïve, ou des verreries de Bohême décorées à la mode de la Renaissance; il faut encore voir, dans le théâtre, les peintures de M. Mazerolles et visiter l'exposition ouverte près du théâtre. Cette exposition n'est composée que de tableaux modernes allemands; ce n'est pas assez. Bade est un lieu de rendez-vous cosmopolite. Rien ne serait plus facile et plus agréable que d'en faire un centre d'exposition internationale, dans la plus large acception du mot. M. Bénazet, dont les relations sont si étendues, et qui prévient si galamment les moindres désirs de ses visiteurs, pourrait trouver, dans ce que nous pro-

jetons, le point de départ d'une idée utile et pratique. Personne en France, par exemple, ne connaît l'école anglaise contemporaine et l'on ne traverse le détroit qu'à la dernière extrémité. Bade est à moins de quinze heures de Paris ; une exposition de maîtres anglais y serait aussi suivie que si elle s'ouvrait à Paris, aux Champs-Élysées.

Parmi les artistes qui se sont fixés à Bade, nous avons visité, dans leurs ateliers, M. Grundt, honorablement connu aux expositions de Paris comme peintre de genre et dont le talent a des faces très-diverses, et M. Lallemand. M. Lallemand, jadis avocat à Strasbourg, homme de lettres en même temps que fin dessinateur, dirige de la plume et du crayon l'*Illustration de Bade*, ce moniteur des plaisirs de tout genre que M. Bénazet offre à ses hôtes, et a publié une curieuse suite de costumes chromolithographiés, sous ce titre : les *Paysans badois*.

MM. Gimbel, éventaillistes distingués, ont patiemment réuni depuis trente ans une collection, plus remarquable encore par le choix que par le nombre, d'objets du Moyen Age et de la Renaissance en Allemagne. Prochainement nous pourrons en reproduire quelques-uns, car, au moment où nous écrivons, on en exécute la photographie. Nous dépouillerons donc nos notes, comme une notice sommaire. Au milieu d'une salle assez vaste, et dont la fenêtre ouverte laisse le regard plonger dans la verte vallée du Hanau, une table en noyer sculpté supporte des groupes en pierre dorée et peinte, des chefs-d'œuvre de serrurerie, des pots en grès de Flandre ; les pieds de cette table sont formés par des chevaux marins. Parmi ces grès de Flandre, il y a une bouteille qui ne mesure pas moins de 60 centimètres de hauteur ; elle est d'une forme très-pure, décorée de gris et de bleu, avec des frises en relief ; elle est signé J. E., et datée 1589. Une autre, non moins belle, peut-être, provient de la collection Humann ; elle fut trouvée intacte dans les fouilles du château de Ribeaupierre, en Alsace.

Des vitraux du XII au XVIe siècles, aux couleurs éclatantes, l'un portant la date de 1523 et les armes de la ville de Strasbourg, les autres, provenant de l'église de Bouxwiller, tamisent joyeusement la lumière. Des armes, damasquinées avec un art supérieur, un casque de parade sont suspendus aux murs, non loin d'un dessin de Pierre Wolgemuth et de groupes en bois sculpté d'un grand caractère. L'un de ces groupes est une copie amplifiée de la *Vierge au Singe* d'Albert Dürer. Un Christ, d'une expression saisissante et d'un dessin énergique, a peut-être été taillé dans le poirier par la même main qui tailla dans le grès le grand Christ placé dans l'ancien cimetière de Bade. Celui-ci, qui est un chef-d'œuvre de style et de puissance, porte sur le socle cette signature

et cette date, HANS DE LEYEN, 1464. Quel est ce grand maître inconnu en France ?

Une des hautes curiosités de cette collection, qu'il nous faut quitter à regret, est le portrait de l'empereur Maximilien, qu'il envoya aux chevaliers de Saint-Jean-de-Jérusalem, après avoir reçu l'hospitalité à Strasbourg dans leur hôtel. Une longue inscription écrite dans le champ en lettres d'or, et datée du 14 juillet 1507, explique cette circonstance et signe l'authenticité de l'œuvre. Maximilien, couvert d'une armure d'or, couronne en tête, tenant son sceptre et maniant de l'autre main le pommeau de son épée, est vu de profil ; ce qui donne plus d'accent encore à sa silhouette d'oiseau de proie.

Les promenades ou les petits voyages aux environs de Bade sont commodes et pleins d'attraits. En deux heures, on est à Heidelberg, et l'on visite les ruines si pittoresques de son château, ou à Carlsruhe, dont le musée est peu connu, ou à Darmstadt, qui possède aussi un musée, dont un des prochains numéros de la *Gazette* contiendra la notice explicative, par M. Louis Viardot.

En une demi-heure, on est au château de la Favorite.

M. Méry a réhabilité récemment, avec sa verve toujours jeune, la princesse Augusta Sibylle qui fit construire le château de la Favorite dans la première moitié du XVIIIe siècle. La légende dit que ce fut une très-grande pécheresse. M. Méry jure qu'elle ne fut qu'une femme sensible. Nous voulons bien l'en croire. Mais ce qu'on peut juger encore, c'est que la princesse avait plus d'imagination que de goût. La mode du style Louis XV envahit au XVIIIe siècle l'Allemagne comme une maladie contagieuse : en France, ce style, succédant au Louis XIV empêtré dans les anneaux de la perruque officielle et dans les profils du parfait Vignole, eut la grâce et la gaieté d'une ivresse au champagne ; en Allemagne, ce fut un *delirium tremens*.

Telle qu'elle est, il faut encore visiter cette demeure dont chaque cabinet, chaque salle sont surchargés d'autant d'ornements que n'en put dicter à un décorateur italien de la décadence, stucateur de passage et badigeonneur de passion, une princesse allemande désœuvrée.

Les cheminées, occupant les angles des pièces et dont la gaîne finit en pointe au plafond pour former étagère, supportent encore d'agréables collections de chinoiseries, des céladons, des craquelés, des pagodes, des vases en faïence de Delft. Les contre-marches des escaliers et les fûts de certains piliers carrés sont décorés de carreaux en faïence de Delft, bleu sur blanc, d'une grande gaieté. Les parquets sont en stuc, doux aux yeux, mais singulièrement dangereux pour les jambes. Çà et là, une

chambre est encore revêtue de ses tentures primitives en velours d'Utrecht, ou ornée d'oiseaux et de monstres japonais découpés en silhouette. Dans le « boudoir aux glaces, » soixante-douze miniatures répètent l'image de la princesse, de son époux ou de ses enfants : en Laboureur, le margrave porte en guise de canne un petit fléau ; en Hiver, la coquette princesse est coiffée d'un chalet couvert de neige ; il est en Officier de Pandours rouges ; elle est en Odalisque, en Sultane, en Lévantine... Jamais l'amour de soi n'a produit semblable débauche, et Narcisse n'a pas dû se mirer plus de fois que ces aimables margraves ne se sont fait peindre !

L'office vous fait descendre de cet Olympe rococo et chinois. Au mur est accroché un tableau divisé en vingt compartiments dans lesquels sont peints les mets différents de vingt dîners complets. La belle princesse n'avait qu'à poser le doigt, après une réflexion, sur une de ces divisions, et le maître d'hôtel avait compris. Une armoire renferme une fort nombreuse et belle collection de verreries de Bohême. Chacun des familiers du château — l'histoire précise même leur fonction auprès de la belle veuve — avait son nom gravé sur son vidrecome, au milieu d'une devise généralement en latin. Sur une table est posé tout un service en faïence, marqué au revers d'un G, ce qui fut, pensons-nous, une des marques de Lunéville : faisan, canard, coq de bruyère, jambon entamé, tortue et aussi des choux, des asperges, des artichauts. Le tout est modelé et peint à tromper l'œil, sinon la dent.

Ce service fut pour nous comme la traduction visible, en faïence, du conte de *Cendrillon*. Un vague sentiment d'inquiétude nous poursuivait en visitant ce château si mort et si vivant. Nous nous attendions, à chaque nouvelle porte qu'on ouvrait, à voir fuir une robe de damas à grands ramages, à entendre le craquement de mules à haut talon. En entrant dans l'office, quand nous entrevîmes ces victuailles dans la mi-ombre nous crûmes que le maître d'hôtel venait les enlever pour le souper de la princesse et de ses galants... Mais tel est le positivisme du siècle, que nous revînmes à Bade sans avoir attendu l'arrivée du Prince Charmant et la fin du prodige.

PHILIPPE BURTY.



L'EXPOSITION

DE LA

SOCIÉTÉ DES AMIS DES ARTS DU LIMOUSIN





'ÉTUDE que M. Léon Lagrange a publiée en 1861 dans ces mêmes colonnes sur les sociétés des Amis des Arts en France n'a pas le seul mérite d'une constatation fort intéressante de la situation des beaux-arts en province ; elle atteint à une hauteur de vue, à une recherche des moyens de faire pénétrer partout la lumière du beau, qui en font, au point de vue pratique, une œuvre éminemment sérieuse et recommandable, destinée à diriger la marche des sociétés en voie de formation, en même temps qu'elle est pour la critique et l'observation de faits nouveaux un cadre tout préparé qu'il ne reste plus qu'à remplir. Précédés par un guide si sûr, nous n'avons plus qu'à suivre la route tracée par M. Lagrange, et qu'à seconder son impulsion en recherchant avec soin les organisations nouvelles et, les mettant en lumière, nous efforcer avec lui de leur faire porter rapidement des fruits sains et abondants.

En même temps que l'Exposition de Paris devient annuelle, comme si le cœur, précipitant son action, répandait la vie à tout le corps pour en doubler l'activité, à toutes les artères le battement se précipite, et il n'est

guère de point en France où le mouvement artistique ne s'accuse par une émulation dont on peut d'avance calculer la portée. Au milieu de cette salutaire agitation, Limoges ne devait pas rester inactive. Jalouse de son illustre passé, la riche et laborieuse cité des émailleurs s'est réveillée d'un long sommeil pour prendre tout d'un coup, dans cette lutte des Expositions provinciales, la place la plus honorable. Joignant à l'entraînement irrésistible que produit l'art pour lui-même le sens pratique des applications qu'elle peut en faire pour le développement et l'éclat de son industrie spéciale, Limoges a, depuis deux ans, signalé son ardeur par une organisation qui mérite d'être étudiée aussi bien que les résultats qui en sont découlés. Cet exemple, utile à citer, ne peut manquer de jeter dans le même mouvement quelques-unes de nos villes, que trop de timidité ou un manque de bonne direction laisse encore privées de ces solennités où l'art vient, sous le charme le plus attrayant, féconder toutes les institutions.

Organisée par quelques hommes zélés et courageux, — il y a courage à se jeter à la tête des choses nouvelles, — obéissant à l'impulsion vigoureuse d'un homme aussi intelligent des choses de l'art que de l'art lui-même, la Société du Limousin n'a pas tardé à prendre une consistance sérieuse. Non contente de recueillir autour d'elle des adhésions nombreuses, elle s'est mise en rapport avec Paris, avec le new-club de Bordeaux, a su y recruter des sociétaires actifs, et, sans se préoccuper du rang qu'elle pourrait prendre, en raison de la rivalité de sa riche voisine, elle n'a regardé que l'honneur de marcher sur ses pas pour lui disputer plus tard la palme d'une victoire. En 1862, la Société, qui comptait déjà 640 souscriptions rassemblées en quelques mois, ouvrait sa première exposition. Soutenu par un Cercle qui débutait par d'importants achats, son élan entraînait facilement la ville et le département. Ajoutant à des subventions considérables qui lui furent accordées le revenu des droits d'entrée, de la vente du livret, etc, déterminant par son exemple l'action des particuliers, la Société a pu décider l'acquisition d'un grand nombre d'œuvres destinées à propager le goût de l'art dans le Limousin et à en élever le niveau dans son industrie. Une somme de 42,000 francs fut employée; de plus, des récompenses en médailles et prix montant ensemble à 710 francs furent distribuées aux artistes.

Ce résultat encourageant n'est pas le seul qu'il faille attribuer aux efforts faits par la Société : sans doute il est heureux de voir s'agrandir le cercle des acquisitions qui assurent un débouché plus considérable aux artistes, mais il faut s'applaudir encore plus du goût et du discernement qui ont présidé aux choix faits par l'Association et le Cercle de l'Union,

et c'est là surtout qu'une direction intelligente, exempte de toute autre passion que celle du beau, doit amener des conséquences heureuses. Or, l'un et l'autre ont rivalisé de tact, comprenant l'importance de leur mission, qui est de diriger par l'exemple le sens du public et de faire pénétrer chez lui le sentiment des choses les plus belles et le plus difficilement accessibles. La commission de l'Association, poussant même très-loin le scrupule de son œuvre, a pris l'initiative d'une mesure qui favorisait singulièrement son action et qu'on ne saurait trop louer. C'est ainsi qu'elle n'a jamais manqué de céder à des particuliers, qui en faisaient la demande, celles des peintures que la mention de l'acquisition faite par elle désignait à l'attention et à l'étude des visiteurs; elle employait alors ses fonds à des achats nouveaux. On ne peut chercher plus noblement à atteindre son but.

Heureuse de ces premiers résultats, ayant foi dans le développement de son entreprise, la Société vient encore de faire appel aux artistes et elle a ouvert au mois de mai sa seconde exposition des beaux-arts et de la céramique. De nouvelles libéralités de la ville et du département, des acquisitions importantes sont venues prouver que le mouvement de 1862 n'était point un caprice de coquetterie et de rivalité passagères à Limoges. L'élan s'y est montré plus vif encore en 1864, et les artistes les plus honorables ont tenu à donner leur concours à cette solennité[1]. S'il faut louer tant d'efforts en les signalant, que dire de l'abstention des porcelainiers si habiles de Limoges, en vue de qui surtout sont provoquées ces expositions où ils ont tant à gagner par le contact avec les produits de l'art le plus sérieux, le plus utile à leurs travaux? Est-ce par dépit, par faiblesse ou par orgueil qu'ils ont renoncé à s'y présenter? Nous l'ignorons. Mais nous n'avons remarqué que quelques rares échantillons de la céramique : trois manufactures seulement sur trente et trois décorateurs sur quarante ont répondu à l'appel qui était fait à tous!

Il faut féliciter la commission de l'heureuse disposition qu'elle a choisie pour assurer le succès de son exposition. Construisant à ses frais une salle longue, élevée, sobre d'ornements, elle a su distribuer à ses deux panneaux un jour égal, assez discret pour ne pas tuer les valeurs grises, harmonieux pour tous et tranchant singulièrement avec le jour si détestable du Palais des Champs-Élysées. A cet avantage incontestable vient se joindre celui d'une exhibition limitée à un bon choix de tableaux, trois cents à peu près, et ainsi dépouillée du nombre prodigieux des mé-

1. On trouvera dans la *Chronique des Arts* du 20 juillet une liste des acquisitions qui s'élèvent déjà à la somme de 57,000 francs.



LA NAISSANCE DE VÉNUS, PAR M. AMAURY-DUVAL.

diocrités qui enveloppent les bonnes toiles à Paris, les écrasent de leurs couleurs criardes et accablent de fatigue les visiteurs. Quelques cadres seulement font regretter de la part de la commission une indulgence qui n'a plus sa raison d'être, eu égard à l'importance réelle de ses expositions; elle complétera son œuvre en constituant un jury sévère dont ne s'effrayeront jamais que ceux dont il est bon de se débarrasser.

Ainsi, quelques toiles énormes, hors des proportions de leur sujet, attirent l'œil tout d'abord, mais repoussent aussi rapidement l'attention; ces *produits* doivent être sévèrement jugés, parce qu'ils prélèvent l'admiration facile par leur volume, et courent à la popularité par un excès que la critique réprouve et qu'elle doit combattre en laissant dans l'oubli le nom de leurs auteurs. L'intérêt des expositions n'est point dans ces grandes affiches coloriées.

Seul, le *Champ de foire* de M. Luminais, où fourmillent bêtes et gens et dont les groupes se lient avec autant d'esprit que d'entente, offre dans ses grandes dimensions l'aspect de la vie et du mouvement; aussi ce tableau mérite de ne pas être confondu parmi ces toiles inutiles. Nous retrouvons là toutes les qualités aimables du peintre qui expose à côté les *Chevaux du bon vieux temps*.

Allez à ces tableaux aux proportions réfléchies où l'œil saisit de suite la pensée, l'action, la lumière et le dessin : là, vous verrez *la Bouillie*, où, sous un titre naïf, M. Laugée, traitant dans la forme du genre et avec le succès réuni de la couleur et du dessin une scène familière, a su l'élever à la hauteur d'une œuvre de style; la *Bergère bretonne*, de M. G. Brion, cherchant l'ombre par une chaude journée d'août et la trouvant facilement sous le pinceau simple, parce qu'il est savant, du charmant artiste; vous rencontrerez encore l'œuvre sérieuse de M. Amaury-Duval, la *Naissance de Vénus*, dont M. Chevignard consent à nous donner ici le dessin, et qui a bien le droit d'appeler d'un premier jugement dont on doit rejeter la sévérité sur les conditions défavorables de son exposition au jour écrasant du Palais des Champs-Élysées, jour qui a fait tant de victimes l'an dernier, l'*Orphée* de M. Français entre autres. La *Naissance de Vénus* est, sans conteste, l'œuvre capitale du Salon de Limoges, où elle domine de toute la hauteur du sentiment et de la recherche du grand art la *Léda* de M. Muller, qui n'est qu'un effort sans succès pour traiter un sujet exigeant d'autres ressources qu'une harmonie de tons agréables. La *Léda* a une tradition; il est quelque peu audacieux d'en faire un type vulgaire et de ne chercher dans un sujet aussi élevé et chéri des grands maîtres que l'occasion de déployer une habileté qui est l'apanage des tableaux où le sentiment exquis de la forme et la poésie n'ont que peu à voir.

Nous parlions tout à l'heure de M. Français : le voici avec une peinture charmante, la *Matinée à la fin de l'automne* (campagne de Rome). Qui ne l'a vue au salon de 1861, chaude sous les brumes grises qu'un instant de souffle va achever de dissiper? Les terrains s'assoient fermement, l'eau y est froide, un aune, qu'on voudrait supprimer pour jouir des fonds vagues et mystérieux, élève sur le ciel ses rameaux à demi dépouillés. Éloigné des rives charmantes de la Seine qui ont fait de lui leur peintre favori, M. Français a gardé ici toutes ses qualités habituelles, en cherchant cependant à développer l'accent sur lequel il appuie fermement aujourd'hui. On lui a reproché de s'écarter de la nature qu'il sentait si fraîche, si fleurie, pour forcer son talent d'instinct à se plier aux formes académiques. L'*Orphée*, dont nous trouvons ici l'étude, aurait été le premier trait de son ingratitude envers la mère nature qui l'avait formé; son *Bois sacré* accuserait plus encore cette fatale tendance. Eh quoi! lorsque tous nous applaudissons à la moindre manifestation d'une originalité, d'une individualité que nous accueillons avec joie, ne trouverons-nous plus que le blâme pour ces efforts louables à rechercher les formes absolues du beau et retrancherons-nous du giron de l'art ces vaillantes tentatives faites pour retourner à Poussin et à Claude Lorrain? A ce compte pas plus que M. Français il ne faut admettre et discuter M. G. Moreau, dont l'*OEdipe* a dû fixer l'attention de tout homme qui a cœur d'artiste! Loin de moi la pensée de vouloir ensevelir dans les données du paysage dit historique les aspirations à la liberté de tous les jeunes paysagistes qui respirent l'air des études de... M. Courbet par exemple. Qu'ils fassent aussi bien que lui les paysages verts de la Loue ou les *Saules* que je rencontre ici, et nous battrons des mains; mais nous redoublerons nos applaudissements si, aux moyens vrais et puissants qu'a déployés ce peintre, ils arrivent à ajouter cette entente admirable des lignes, cet équilibre dans la composition qui rendent les maîtres difficilement imitables. C'est là, nous en sommes sûr, le but des efforts constants de M. Français, et on doit se féliciter de rencontrer un artiste qui compte tant de succès acquis, assez sincère pour chercher encore, chercher toujours à anoblir sa manière et à se rapprocher des plus beaux exemples, tout en évitant avec soin d'étouffer le sentiment intime qui fait sa personnalité.

Voici, tout à côté, quatre toiles, toutes quatre variées d'aspect et de ton, toutes quatre réunies par la même volonté d'interprétation, par un sentiment exquis de la nature poétisée. Elles sont signées de la main de M. Corot, qui vient de cueillir à Paris son plus beau laurier. Que dire du maître qui n'ait été dit déjà? Et à quoi bon? Il a maintenant toutes ses

palmes, et nous ne pouvons qu'engager les paysagistes du Limousin à profiter des œuvres de M. Corot pour apprendre à voir, comme il l'a fait, devant la nature et à l'animer, comme lui, de la pensée la plus rêveuse et la plus poétique.

Un pas encore, et nous trouvons bien loin les uns des autres comme genre, mais confondus dans un succès égal, l'*Amina* de M. Gendron; *Ruth et Noémi* de M. E. Lévy, qui cherche, sans être né coloriste, à faire chanter harmonieusement ici les notes puissantes qu'il a étudiées chez les maîtres italiens; la *Défaite* de M. Didier, déjà remarquée aux envois de Rome comme chose robuste et charpentée de façon à assurer l'avenir de son auteur; le *Calvaire*, qui a valu, l'an dernier, des éloges mérités à M. Lenepveu; un *Dessous de bois*, ferme et juste toile qui maintient avec honneur M. Blin au nombre des paysagistes les plus sincères; deux *Vues du Caire* de M. Mouchot, pouvant rivaliser avec le *Village de Zaachara* de M. Berchère, qui recueille un succès partout où il expose; *Nouvelles de la guerre*, toile pleine de sentiment et de couleur, d'un nouveau et bien venu, M. Boulard.

M. Ziem, qui n'aurait eu qu'à vouloir pour se mettre à la tête des exposants, a, comme M. Diaz, fait un envoi ne donnant nullement l'idée de son talent : à ses *Cèdres du Liban*, conventionnels, découpés et froidement frottés de tons tapageurs, mais sans sincérité, nous aurions préféré le moindre rayon de soleil recueilli à la Corne-d'Or. En revanche, nous rencontrons les finesses grises que M. Busson a répandues dans son *Paysage d'hiver* et qui sentent si bien l'observation exacte de la nature. L'École lyonnaise lutte sérieusement en envoyant un redoutable champion, M. Appian, qui expose son *Champ de blé* et *l'Œil du maître*, où le sentiment de l'air et de la lumière est si puissant qu'on oublie volontiers certaines crudités d'exécution qu'on ne rencontre ni dans les paysages moins sérieux, un peu mous de facture, mais verts, fins, humides et souvent élégants de M. Donzell, ni dans l'effet du soir de M. Gall, qui a des premiers plans trop uniformes. M. Williot abuse des lignes droites : si l'horizontalité donne une assiette puissante au paysage, il faut trouver le moyen d'en rompre la régularité monotone.

A côté de M. Guérard, aux franches couleurs, qui expose la *Noce* et un charmant petit *Réveil breton*, voici M. G. Boulanger dont les *Kabyles* finement dessinés bondissent si naturellement que son tableau en perd l'équilibre. Puis viennent M. Bellet du Poisat et M. Puvis de Chavannes, tous deux intéressants plus que forts, mais saillants de la tête au-dessus du vulgaire, le premier avec un *Daniel* qui manque de dessin, mais non certes de sentiment et de couleur, le second avec le *Christ apparais-*

sant à la Madeleine; à voir la tournure roide et monolithique du Christ, on comprend aisément que la belle pécheresse ait eu quelque peine à reconnaître le Rédempteur; mais elle a une vie, une action que je n'ai jamais rencontrées dans les grands sujets de M. de Chavannes.

Les *Cavaliers persans* de Pasini courant dans la poussière lumineuse de l'Orient me semblent préférables, tout petits qu'ils sont, aux *Femmes de Capri* de M. Reynaud qui, s'il n'y prend garde, perdra par l'inconsistance de sa couleur creuse l'intérêt de ses compositions toujours originales, mais trop maniérées. M. Ribot met des marmitons à toutes les sauces, mais il les accommode avec plus d'esprit que de variété de tons. Nous ne reverrons plus la petite et si mignonne *Pasqua Maria* de M. Bonnat; un intelligent amateur l'a fixée définitivement à Limoges. Le *Vésuve* fin, mais mollement exécuté, élégant, mais sentant trop l'école, de M. de Curzon, coudoie les *Landes nues de Bretagne*, dont l'impression grandiose, le ciel orageux qui pèse sur les terrains, et l'intérêt de la petite figure qui se désaltère à une mare presque desséchée, rappellent le succès du *Viatique* de M. Baudit. Deux portraits signés de M. Ricard; le *Portrait de l'abbé D...* dont les mains sont un chef-d'œuvre d'exécution, de M. Lehmann; un Daubigny père, intitulé les *Pommiers* (des moutons pressés par les chiens se serrent en descendant une route en déblai entre deux rangées de pommiers dont les silhouettes noires se découpent sur le ciel crépusculaire); un Troyon toujours nacré dans les brumes du matin; voilà, certes, de belles toiles et de beaux noms! Citer encore ceux de MM. Protais, Harpignies, Bonvin, Armand et Adolphe Leleux, Landelle, Tissot, Bellangé père, Toulmouche, Lambinet et M[lle] Fayolle, c'est donner de la valeur des envois faits à Limoges une idée complète et qui expliquera le succès de cette brillante exposition.

Au milieu de ces œuvres, celles des artistes du Limousin disparaissent un peu, et leur faiblesse relative prouvera surabondamment de quelle utilité peut devenir pour leurs auteurs la régularité des expositions où ils puiseront la leçon d'abord, l'émulation bientôt après. Cependant, à la tête des peintres de la localité vient se placer un talent charmant, plein du sentiment de l'harmonie et de la lumière. Douée d'un tempérament très-sincèrement artistique, M[me] Nivet-Fontaubert a eu le bon esprit de chercher sa voie à la suite de M. Corot, sans toutefois imiter le maître; on sent dans ses peintures toutes les réserves qu'elle a su faire à cet égard. Son dessin encore mou et très-indécis demande absolument de la correction et de la sévérité; mais qu'elle garde cette fleur d'élégance qui marque naïvement la femme, si elle n'est une qualité raisonnée de l'artiste. M. Gardel, de Limoges, a beaucoup à désapprendre : les *Willis* montrent

un métier consommé au service d'une fâcheuse manière de comprendre la peinture; c'est ce qu'on appelle le *chic*, en terme d'atelier, c'est-à-dire l'éloignement de la nature, la rapidité irréfléchie. L'étude et la comparaison le ramèneront facilement dans le vrai chemin. M. Dubouché a envoyé quatre remarquables fusains. La *Vue de Lespinasse*, entre autres, avec des terrains traités magistralement, les silhouettes heureuses de ses masses d'arbres où circule l'air, la disposition simple des eaux, est une œuvre qui remplit toutes les conditions du grand paysage : le ciel seul, dont les nuages disposés en éventail forment une ligne qui trouble la tranquillité de la composition, permet de lui adresser un reproche : c'est une légère défaillance dans le goût si sûr qui lui fait rarement défaut.

Un excellent envoi pour Limoges est celui des dessins de M. Biennoury, dont les compositions pour le salon de l'Impératrice peuvent servir d'étude à tous les décorateurs de porcelaine et les guider dans une voie aussi sûre qu'agréable. Le succès des aquarelles si populaires de M. Pils a empêché M. de la Girennerie de dormir. Tout voisin de son maître, il se distingue fort bien de celui-ci par une infériorité de métier, sans doute, mais aussi par un sentiment de la vie militaire qui, à lui soldat, lui est bien personnel.

La sculpture a trouvé un interprète à Limoges, M. Ferru; il a modelé une figure d'esclave d'un bon sentiment décoratif. Au milieu d'envois estimables de MM. Guitton, Mène, Levéel, M. Bartholdi remporte tous les suffrages avec le *Liseur*, l'une des statuettes de son monument de Martin Schoen, qui a été gravé dans la *Gazette des Beaux-Arts* en 1861.

L'exposition de la céramique se borne, grâce au peu d'empressement des manufacturiers qui paraissent n'avoir point compris l'utilité de ce concours, à des échantillons dont le goût et la variété font regretter le nombre trop limité. Il eût été intéressant de voir si les tentatives faites pour dégager les produits des formes lourdes et communes et si les progrès dans la décoration sont le propre seul des honorables fabricants et des habiles artistes qui ont fait des envois. Il n'y a donc aucune observation à faire sur l'état général de l'art industriel à Limoges, et nous ne pouvons que signaler les remarquables travaux que nous avons eus sous les yeux.

Nous sommes heureusement loin de ces services massifs, de ces pièces lourdes, à ridicules décors, qui ont fait longtemps invasion. Des essais charmants caractérisent bien les tendances à se rapprocher des formes pures et des décorations les plus renommées. Ainsi, M. Alluaud aîné relève un service léger, très-beau en pâte d'émail, des tons bleus si fins qui ont fait le prix des faïences de Moustiers. MM. Dantreygas, Lanternier et Du-

fraissiex rivalisent d'efforts et de talent dans les différents modes d'ornementation qu'ils savent approprier à la forme qu'ils ont à embellir de leur pinceau, et les jardinières et vases de M. Libre et Cie deviennent sous leurs mains de petites merveilles qui pourront porter des fleurs dont l'éclat ne sera pas tué par les tons délicats de leur palette. Enfin M. Henri Ardant offre une série complète des ouvrages artistiques exécutés sous son intelligente direction; des bustes connus, reproduits avec un rare bonheur en biscuit fin, deux vases à panse large, à décor bleu et vert au grand feu de four sous émail dans le genre des vieilles faïences, une buire délicate, élancée comme une belle fleur, si légère qu'elle peut passer pour un tour de force de fabrication, enfin une coupe large, décorée d'une ronde d'enfants avec un goût exquis et une réussite complète, forment l'ensemble le plus attrayant. Tous les objets exposés sont fabriqués avec des pâtes à porcelaine sortant des carrières de kaolin de Saint-Yrieix, près Limoges, et peuvent, par la blancheur et la transparence, soutenir le parallèle avec les produits si renommés de la Manufacture de Sèvres.

Telle se présente l'intéressante exposition de Limoges dont nous ne pouvions donner qu'un aperçu assez restreint, sous peine de nous étendre inutilement sur des œuvres qui ont été déjà présentées au public et soumises à l'examen de la critique; car c'est le sort réservé aux villes de la province, de répéter en partie les expositions de Paris. Mais s'il leur faut renoncer forcément au privilége qu'aura toujours la capitale d'attirer les œuvres nouvelles, elles ont par ce fait même l'avantage d'être guidées par le succès qu'auront obtenu les plus remarquables d'entre elles pour s'efforcer d'en obtenir l'envoi. Elles formeront ainsi un choix très-sain d'œuvres dignes d'être prises pour modèles et de concourir au développement artistique. Dans ses deux premiers Salons, la Société des Amis des arts du Limousin a su suivre cette voie; elle est trop bien inspirée du sentiment du devoir qu'elle a à remplir, pour ne pas continuer à poursuivre son but en se dégageant des entraves qui menacent toujours les institutions nouvelles. Nous ne doutons pas qu'elle ne triomphe aisément des petites passions qui s'agitent autour d'elle et que, persévérante dans la pensée de son institution, elle ne rallume le flambeau éteint de l'art, et n'arrive dans peu à fonder une école destinée à renouveler le beau temps des Limosin, des Pénicaud, des Loudun, dont s'enorgueillissent Limoges et la France.

A. LOUVRIER DE LAJOLAIS.

DOCUMENTS

SUR QUELQUES

FAIENCERIES DU SUD-OUEST DE LA FRANCE.



'HISTOIRE de nos anciennes faïences dans certaines parties de la France, et notamment dans le Midi, se trouve encore douteuse et incertaine, par suite de l'absence de documents. Aussi les investigations en cette matière offrent-elles de sérieuses difficultés. Quoique se rattachant à une époque assez rapprochée de la nôtre, les traces de nos artistes céramiques, que l'on retrouve çà et là, et les rares spécimens laissés après eux sont, le plus souvent, une cause de conjectures, plutôt qu'un pas vers la vérité.

Nous avons essayé de nous livrer, pour la partie sud-ouest de la France, à des recherches afin de reconstituer une sorte de passé céramique dans cette région ; malheureusement, l'absence totale de marques et de signes distinctifs de fabrique a rendu nos efforts inutiles..

Néanmoins, nous avons recueilli certains documents inédits, pouvant offrir quelque intérêt à ceux qui s'occupent de cette branche si attrayante et si peu connue de nos arts nationaux. Il s'agit de lettres provenant des archives départementales (*fonds de l'intendance de la province de Gascogne*). Elles contiennent des détails sur quelques fabriques de faïence pendant la deuxième moitié du XVIII[e] siècle. Ces pièces, accompagnées de notes et d'observations, pourront servir de jalons à ceux qui, plus heureux que nous, arriveront peut-être une fois à une monographie complète.

C'est dans cette espérance et à ce simple titre que nous les offrons au lecteur.

I.

En examinant avec attention la série des travaux et des études faites sur les anciennes faïences françaises [1], on est surpris de voir combien les régions occidentales du Midi ont été négligées. C'est un terrain, pourrait-on dire, encore inexploré. Il est cependant hors de doute que, durant la seconde partie du XVIII[e] siècle, il exista dans le sud-ouest de la France des faïenceries méritant de fixer l'attention des *chercheurs*. A cette époque, en effet, quelques hommes intelligents cédant à l'impulsion féconde des intendants généraux s'ingénièrent à implanter cette industrie, qui devait devenir bientôt une source de richesse locale. Les résultats obtenus répondaient aux premiers efforts, lorsque l'envahissement de la porcelaine, et plus encore la crise révolutionnaire arrêtèrent brusquement le progrès dans son développement.

Quant à l'influence artistique qui a pu, tout d'abord, dominer dans la forme décorative et l'ornementation des faïences qui nous occupent, il est bien difficile de la préciser d'une manière absolue ; toutefois, il est permis de supposer qu'elle a dû se ressentir du style et du genre provençal, issu lui-même de la *fattura italiana*.

Le sud-ouest, en effet, a longtemps été approvisionné par les fabriques de Moustiers, Marseille, Toulouse et autres faïenceries du sud-est. Ce qui vient corroborer cette assertion, c'est que l'on trouve encore de nos jours, dans le Gers et dans les départements limitrophes, une grande quantité de ces produits. Ils se reconnaissent facilement à leur décoration monochrome ; dessins en camaïeu, tracés au violet de manganèse rehaussé, le plus souvent, à l'ocre jaune, ou au brun clair, ou au vert *savy*. Les sujets sont, en général, grotesques ; ils se composent de petits personnages comiques rappelant un peu le genre de Callot, soit par la variété de leur allure, soit par la gaieté de leur attitude. Nous en trouvons, d'ailleurs, une description plus détaillée, dans l'ouvrage de M. Davillier (ch. IX). « Ce sont des fantaisies dues à l'imagination des peintres de Moustiers. Quelquefois, ils ont représenté des hommes à oreilles d'âne jouant de la trompe avec leur nez, auquel ils ont donné la forme de cet instrument ; ou bien on voit un âne habillé qui joue des timbales ou du violon, tandis qu'un autre âne, abrité sous un parasol que lui tient un page, gratte avec ses pieds les cordes d'une harpe ou d'une longue mandoline. Des singes, affublés de costumes ridicules, montrent des animaux impossibles ; des chats jouent de la contre-basse, tandis que des guerriers bossus, le casque en tête et le bouclier à la main, percent de leurs lances des oiseaux chimériques ; ou bien encore, un sanglier déchiffre une partition, et au-dessous, le peintre a écrit : *l'Orphée de ce siècle*. Assez souvent, on voit des moines encapuchonnés figurer au milieu de ces singulières inventions, ce qui n'a rien de surprenant, car Moustiers,

1. *Anciennes faïences françaises*, par MM. Jacquemart et Leblant (*Gazette des Beaux-Arts*, 1861, tome II, page 149).

Guide de l'amateur des faïences et porcelaines, par M. Auguste Demmin, 1[re] édition, Paris, veuve Renouard, et 2[e] édition, Paris, 1863, id.

Histoire des faïences et porcelaines de Moustiers, Marseille et autres fabriques méridionales, par M. J.-C. Davillier. Paris, Castel, 1863.

Les Poteries du Midi de la France, étude à propos de l'ouvrage de M. Davillier, par M. Jacquemart (*Gazette des Beaux-Arts*, tome XV, p. 250 et 360).

comme l'indique son nom, avait un monastère depuis plusieurs siècles, et il était tout naturel que les peintres du pays eussent l'idée de reproduire les moines qu'ils avaient à chaque instant sous les yeux [1]. »

On découvre également, dans la région sud-ouest, d'autres faïences venues de Moustiers, et appartenant à l'époque où cette manufacture donna ses productions les plus délicates. Elles sont d'un émail blanc et fin, décorées pour la plupart de délicates arabesques en camaïeu *bleu pâle,* dans le style d'ornementation de la Régence, emprunté aux compositions des Jean Bérain, de Gillot, Picart et autres. Ingénieuses fantaisies, compositions pleines de grâce, où les Amours et les Nymphes se jouent au milieu des entrelacs et des fleurs ; bustes terminés *en gaîne* avec baldaquin, chimères, festons et amortissements variés, souvenir de l'ancienne école lyonnaise du XVIe siècle.

II.

Les premières traces de l'existence de faïenceries dans l'intendance de la généralité d'Auch remontent à l'année 1732. M. l'abbé de Roquepine obtint alors un privilége pour l'exploitation d'une manufacture dans sa baronnie de Samadet, en Chalosse [2] ; et vingt ans plus tard, ainsi qu'il résulte de la requête ci-après, adressée à M. Antoine Mégret d'Étigny [3], il demande le renouvellement de ce privilége.

« Du 24 juin 1752.

« M. de Trudaine.

« Monsieur,

« J'ay l'honneur de vous renvoyer la requête de M. l'abbé de Roquepine, qui étoit « jointe à la lettre que vous m'avez fait celuy de m'écrire le 11 du mois dernier, par « laquelle il demande le renouvellement du privilége qui luy a été accordé en 1732, « pour l'exploitation d'une manufacture de fayence dans sa baronnie de Samadet en « Chalosse.

« Elle est, Monsieur, en très-bon état, suivant ce que marque mon subdélégué sur « lieux, qui en a été faire la vérification. L'administration en est bonne, ainsy que la « marchandise qui s'y fabrique, et le débit s'en fait aisément; il a même fallu, pour « la commodité des acheteurs, établir des magasins dans beaucoup d'endroits. En sorte « que cette manufacture paroit mériter protection.

1. Il nous a semblé retrouver dans cette ornementation si bizarre et si grotesque au premier abord, les traces de l'esprit naïf et moqueur qui dirigea la main des *ymagiers* du moyen âge, lorsqu'ils *babouinaient* les pages des livres de prières et des divers manuscrits de l'époque. Nous voyons encore, au XVe siècle, nos artistes retracer avec prédilection, dans les gravures sur bois, ces sujets burlesques et mêler aux bordures et aux encadrements du texte des scènes d'une incroyable folie.

2. Samadet, bourg au pays des Landes en Gascogne, diocèse d'Aire, parlement de Bordeaux, intendance de Bayonne, élection des Landes. On y compte 227 feux. Ce bourg est sur la rive du Gabas, à 3 lieues sud-ouest d'Aire. (*Dictionnaire d'Expilly*).

3. Archives départementales du Gers (1752 à 1753, c. 3).

« J'estime donc qu'il y a lieu d'accorder à M. l'abbé de Roquepine la grâce qu'il « demande.

« Je suis, etc. »

Comme nous le voyons par cette lettre, la manufacture de Samadet était, vers 1752, si florissante, qu'il avait fallu, *pour la commodité des acheteurs*, établir un grand nombre d'entrepôts, où s'écoulaient les produits.

Maintenant, grâce à d'obligeantes communications et à des recherches faites sur les lieux mêmes, il nous est facile de suivre cette faïencerie, jusqu'au jour où elle a disparu.

L'abbé de Roquepine, qui en fut le fondateur, appartenait à la branche des du Bouzet, marquis de Roquepine, une des familles les plus considérables du Midi. M. Noulens, rédacteur de la *Revue d'Aquitaine*, vient de commencer par une notice sur cette ancienne maison [1] son intéressant ouvrage intitulé : *Galerie nobiliaire de Gascogne*.

Retenu à la cour, M. l'abbé de Roquepine fut forcé de mettre à la tête de sa faïencerie des régisseurs [2], qui la firent prospérer, et il confia l'élément artistique à des hommes de talent et de goût. Si nous en croyons certains renseignements, d'anciennes familles du pays et quelques amateurs intelligents conservent avec un soin religieux tout ce qui a pu échapper aux injures du temps ; il serait donc possible de recueillir sur les lieux mêmes les données nécessaires pour assigner aux produits de la fabrique de Samadet leur véritable caractère. Les divers spécimens que nous avons eus sous les yeux nous permettent toutefois d'en donner d'orès et déjà une description malheureusement trop incomplète.

L'émail en est fin et d'une blancheur un peu terne ; des fleurs et des oiseaux habilement dessinés décorent les fonds et les contours. Quelquefois, des plats aux rebords sinueux sont ornées d'anses gracieuses imitant des rameaux entrelacés ; généralement les vases, les coupes et autres ustensiles présentent des fruits entremêlés de fleurs et de feuilles. Quelquefois aussi l'on retrouve les traces de l'imitation chinoise, et les fleurs cèdent alors la place à ces grotesques personnages qui ont su, par la naïveté des traits et par la bonhomie d'allure, se faire pardonner leur laideur typique. L'exagération de leurs formes rend pour ainsi dire plus gracieux les paysages au sein desquels on les a groupés.

M. l'abbé de Roquepine venait, par intervalle, visiter sa baronnie, et son séjour sur

1. Nous ne pouvons choisir un meilleur guide pour reconstituer l'état civil du créateur de la fabrique de Samadet.

Abbé de Saint-Nicolas d'Angers et de la Haye-Montbazon, fils cadet de Gilles du Bouzet, marquis de Roquepine (mort en 1679, lieutenant général des armées du roi, gouverneur de la Capelle), *Charles-Maurice du Bouzet de Roquepine* se trouva, par suite de la mort de son frère aîné, qui succomba sans postérité en 1704, propriétaire de nombreux domaines, dont ce dernier avait été apanagé. Il établit, vers 1732, dans sa baronnie de Samadet, la fabrique qui fait l'objet de nos recherches.

M. Noulens a reproduit dans ses notes (page 252) la lettre que nous publions.

2. L'on a conservé, dans le pays, le souvenir légendaire et mystérieux de l'un de ces régisseurs, nommé *Pomiro*, et l'on montre la maison où il périt assassiné, dit-on, à la suite d'aventures romanesques dont il fut le triste héros.

les bords du Gabas dut chaque fois apporter une activité nouvelle à sa faïencerie. Mais sa mort [1] porta un coup fatal à cette manufacture, et l'on peut affirmer qu'elle en prépara la ruine. Ce domaine, en effet, passa, au moment de la révolution, entre les mains de M. Dizès, qui fit partie de la Convention, et fut promu sénateur par l'empereur Napoléon Ier. A la mort de M. Dizès, survenue dans les premiers temps de la restauration, la faïencerie échut à un de ses héritiers, qui en confia l'exploitation à des fermiers-régisseurs, simples potiers sans goût et dénués de tout amour de l'art. Enfin, vers 1838, la manufacture fut achetée par la commune, qui s'empressa de démolir ses bâtiments, en danger de crouler, et l'on y établit un marché aux bœufs. Il ne reste plus aujourd'hui qu'une citerne fermée et une faible partie des magasins de dépôt.

III.

Les deux lettres que nous allons publier se complètent l'une par l'autre : la première contient des détails sur une demande d'établissement de manufacture, vers 1740, à Terrebasse, en Comminges, faite par le comte de Fontenille [2]. Elle mentionne la fabrique du sieur La Füe (en 1737), seigneur de Marignac, qui dut être assez importante pendant les dix-huit années de son existence. D'après la seconde lettre, le sieur Pons, bourgeois de Marignac [3], essaye, vers 1758, de relever cette manufacture. Mais l'absence de documents ne nous permet pas de dire quelle fut l'issue de sa tentative.

« A Auch, le 4 septembre 1740.

« M. Orry.

« Monsieur,

« J'ay l'honneur de vous renvoyer la requête cy-jointe, qui accompagnoit votre « lettre du 25 juillet dernier. M. le comte de Fontenille y expose qu'il a employé la « meilleure partie de ses fonds pour établir une manufacture de fayancerie dans sa « terre appelée *Terre-Basse*, située en Comminges, et il demande qu'il luy soit ac-

1. La succession de M. de Roquepine passa en grande partie à Louis d'Astorg, comte de Barbazan, son neveu, qui, désireux de perpétuer la mémoire de son bienfaiteur, concéda des terrains à la ville de Paris pour l'ouverture d'une rue, à la condition qu'elle prendrait le nom de Roquepine (ce qui fut octroyé par lettres patentes du 4 mars 1774). *Nobiliaire de Gascogne.*

C'est cette rue qui avait été déjà prolongée jusqu'au boulevard Malesherbes. En ce moment, on est en train de la continuer jusqu'à la rue d'Anjou Saint-Honoré. Ensuite, elle va être continuée jusqu'à la rue de l'Arcade, en isolant au midi le monument expiatoire, où elle débouchera en face de la rue Neuve-des-Mathurins.

2. Fontenille, dans le comté de Comminges, diocèse et parlement de Toulouse. Intendance d'Auch, châtellenie de Muret. (*Dictionnaire d'Expilly,* 1770).

3. Marignac, dans le comté de Comminges, en Gascogne; diocèse de Comminges; parlement de Toulouse; intendance d'Auch; châtellenie d'Aurignac. On y compte quarante-six maisons; ce village est sur une hauteur, à deux lieues et demie, est-sud-est, d'Aurignac. Il y a dans le département d'Auch et dans la subdélégation de Muret un autre lieu du nom de Marignac. (*Id.*)

« cordé un privilége exclusif pendant vingt années, pour soutenir cette manufacture,
« avec deffenses à tous autres de former de pareils établissements dans la distance de
« dix lieues, n'y d'y fabriquer ou d'y faire fabriquer aucune sorte de fayance, à peine
« de confiscation et d'amende, et luy permettre de prendre les mines de terre propres
« à être converties en fayance, partout où il s'en trouvera à deux lieues de distance
« de cette manufacture, en indemnisant les propriétaires.

« M. de Fontenille a conçu l'idée de faire un pareil établissement, sans trop consi-
« dérer s'il trouveroit chez luy les matières propres pour le soutenir; il a commencé
« par faire construire un four et une grange avec quelques autres attirails nécessaires à
« une fayancerie, ce qui lui a coûté environ 1,500 livres. Mais, quand il a été question
« de travailler, il a été obligé d'envoyer chercher des terres dans le lieu de Marignac,
« où il y a déjà une autre fayancerie. Cet établissement ne peut nuire à personne, tant
« que M. de Fontenille se conformera dans sa terre de Terre-Basse, ou qu'il se procu-
« rera des matières de gré à gré ; mais je ne vois point sur quels motifs on pourroit
« luy accorder un privilége exclusif ny la prohibition d'autres établissements semblables
« à dix lieues du sien.

« M. de La Füe, seigneur de Marignac, qui est à une lieue de Terre-Basse, fit en
« 1737 l'établissement d'une fayancerie, qui a eu tout le succès qu'il en pouvoit espérer.
« Cet établissement a été confirmé par arrêt du Conseil du mois de mars dernier, avec
« deffenses à toutes personnes de l'y troubler directement ny indirectement. Mais
« quoique M. de Marignac soit seigneur haut-justicier du lieu, qu'il ait dans sa terre
« et sur son propre fonds le bois, la mine de terre, en un mot tout ce qui convient à la
« manutention de sa manufacture, il n'a peu obtenir aucun des priviléges demandés
« par M. de Fontenille.

« M. de Fontenille manque, dans sa terre, du terrain nécessaire pour augmenter
« ses bâtisses, puisqu'il demande permission de prendre des fonds ailleurs pour son
« agrandissement, et il n'y a pas une seule mine de terre propre à faire de la fayance ;
« il en a fait faire la recherche inutilement. Manquant aussy des principaux matériaux,
« peut-il espérer un succès favorable de son entreprise ? il n'y a nulle apparence.

« Je ne vois pas non plus qu'il fût convenable de lui permettre d'aller fouiller dans
« les terres de ses voisins, pour y chercher celles qui pourroient convenir pour le sou-
« tien de sa manufacture. Les indemnités, en pareil cas, sont difficiles à régler, la
« taille étant réelle dans ce pays-ci, une terre, toute dégradée qu'elle est, supporte
« toujours l'imposition, suivant son premier livrement.

« Il seroit encore moins juste d'accorder un privilége exclusif et la deffense de
« fabriquer de la fayance à dix lieues de distance de la terre de Terre-Basse. J'ay
« l'honneur de vous observer, Monsieur, qu'il y a une fayancerie établie à Marignac,
« qui n'en est qu'à une lieue. Ce seroit prononcer sa destruction, quoiqu'elle ait coûté
« de gros frais, qu'elle ait été autorisée par arrêt du Conseil, et qu'elle soit d'ailleurs
« solidement établie, par rapport à l'abondance des matières propres à sa consommation,
« qu'on trouve dans le lieu même.

« Il me paroît donc, Monsieur, que M. de Fontenille ne peut espérer qu'une per-
« mission pure et simple, et à la charge de se pourvoir de gré à gré des choses néces-
« saires à son établissement ; peut-être cette permission pourroit luy être refusée avec
« justice, dans la crainte de nuire à l'établissement de M. de Marignac qui est tout
« formé et dont le succès est certain.

« Je suis, etc. » (Fonds de l'Intendance, série C. — C. 1.

« Ce 30 may 1758

« M. de Trudaine.

« Monsieur,

« Le sieur Pons, habitant de Marignac, demande, par son mémoire, qui était joint « à la lettre que vous m'avés fait l'honneur de m'écrire le 13 du mois dernier, et que « j'ay celuy de vous renvoyer, d'estre autorisé à continuer l'exploitation d'une fayen- « cerie, qu'il a établie dans sa résidence, et qu'il soit deffendu à tous particuliers de « former de pareils établissemens à dix lieues à la ronde.

« Il résulte, Monsieur, des éclaircissemens que j'ay pris, que le sieur Lafüe, sei- « gneur de Marignac, fit venir autres fois chés luy des ouvriers pour fabriquer de la « fayence.

« La terre était bonne, et cette fabrique eût été portée à son point de perfection, si « le maître ouvrier ne fust pas mort trois ans après son arrivée dans le pays.

« Le sieur Lafüe soutint encore sa fayencerie pendant quelques années, mais la dif- « ficulté qu'il avait à trouver de bons et fidèles ouvriers le découragea. Il fit démolir « ses fours et se défit généralement de tous ses outils.

« Pendant l'espace de dix-huit ans que cet établissement a subsisté, grand nombre « d'habitants de Marignac se sont rendus utiles à cette fabrique, où plusieurs autres « communautés voisines venoient également travailler, ce qui les occupoit utilement; « et dans le moment actuel, un particulier du lieu de Terre-Basse, qui fait partie de ces « communautés, y fait faire de la fayence, mais il est obligé d'aller chercher la terre à « Marignac.

« Le sieur Pons, bourgeois de ce dernier endroit, avec le secours de quelques ou- « vriers étrangers, est parvenu à se former. Il a un fils qui dessine fort bien, et tout « paroît concourir à la perfection de la fayencerie qu'il a établie à Marignac.

« Le fonds de cette communauté est, dans le général, fort mauvais. Il s'y trouve « beaucoup de coteaux assés élevés, sur lesquels il ne croît autre chose que des « brandes ou broussailles, qui servent aux fours de la fayencerie du sieur Pons. Les « pauvres gens vont la ramasser, d'autres sont occupés à la fouille de la terre, au trans- « port et à la préparation, et tous y gagnent de quoy vivre, en sorte qu'il y a lieu de « croire que si l'établissement dont il s'agit étoit favorisé, il deviendroit de plus en « plus utile au pays.

« Je suis informé, Monsieur, que le sieur Pons est actuellement à Paris, où il attend « le succès de sa demande. Il a considérablement dépensé pour la construction des « fours et des lieux commodes pour sa fabrique ; mais il craint que, comme il fait tra- « vailler journellement des gens du lieu, quelqu'un n'entreprenne de faire aussy de la « fayence, et c'est ce qui le porte à demander l'exclusion qu'il sollicite pour les fabriques « à venir.

« Elle me paroît d'autant moins susceptible d'inconvénients, qu'outre qu'il convient « de protéger les établissemens qui s'annoncent sur un certain pied, les fayenceries « pourroient se multiplier dans le même canton, et exigeroient un très-grand nombre « d'ouvriers qui, flattés de l'avantage qu'ils y trouveroient, abandonneroient la culture « des terres.

« Par ces différentes considérations, j'estime donc, Monsieur, qu'il y a lieu d'avoir

« égard à la demande du sieur Pons, mais en réduisant l'exclusion à cinq lieues, et « pour les fayenceries que l'on voudrait établir par la suite dans cette distance.

« Je suis avec respect, etc. »

(Lettre de M. Sérilly d'Étigny, intendant, à M. de Trudaine. Fonds des archives départementales, C. 11, 1757 à 1758. *Correspondance*).

IV.

La lettre suivante adressée par M. d'Étigny à M. le contrôleur général, permet d'établir l'existence d'une manufacture dans la ville d'Auch vers l'année 1751.

Nous ne pouvons encore déterminer d'une manière précise ce que devint cette fabrique, quoique nos recherches nous portent à croire qu'elle dut être placée aux environs d'Auch, au lieu dit la Grange. Nous manquons d'indices certains pour apprécier le degré d'importance de cette faïencerie et en décrire les produits.

« Ce 3 août 1758.

« M. le contrôleur général.

« Monsieur.

« Le sieur Allemand-Lagrange demande, par son placet qui étoit joint à la lettre « dont vous m'avez honoré le 13 janvier dernier, et que j'ay l'honneur de vous ren- « voyer, un privilége exclusif dans l'étendue de la ville d'Auch et sa banlieue, avec « plusieurs autres prérogatives, tant pour lui que pour ses ouvriers, en faveur de l'éta- « blissement d'une manufacture de fayence, qu'il se propose de faire dans cette ville.

« Ce particulier a déjà fait faire, Monsieur, deux fournées dont on a été fort con- « tent, surtout de la dernière, et il y a lieu de croire que celles qui suivront seront « encore plus parfaites par le soin que les ouvriers prendront de rectifier ce qui aura « pu se trouver de deffectueux dans les précédentes.

« Le sieur Lagrange est un bourgeois d'Auch, à qui l'on connoît trois métairies, de « valeur d'environ 20,000 livres, une maison dans la ville, du prix de 6,000 livres, et « une autre dans le pays, à deux ou trois cents toises de la porte nommée de la « Treille, fort vaste et étendue, où il fait travailler à cuire sa fayence.

« Je ne le crois pas assés intelligent pour conduire cette manufacture ; mais il a un « associé, nommé Dumont, qui la dirige, et paroît en état de la bien gouverner. Indé- « pendamment de ce dernier, il s'est encore joint plusieurs bourgeois et marchands de « la ville, qui forment avec lui et le sieur Dumont une compagnie.

« On doit naturellement penser que cette manufacture prendra de l'accroissement « et du crédit, puisque les marchands qui portoient journellement de la fayence à « Auch, de Toulouse, de Samadet, et des autres endroits où l'on en fabrique, vont « prendre de celle du sieur Lagrange pour la débiter dans les villes voisines.

« D'après ces éclaircissements, je pense, Monsieur, qu'il y a lieu d'accorder la per- « mission demandée par le sieur Lagrange ; mais en expédiant l'arrêt sous son nom et « sous celuy du sieur Dumont et compagnie, en leur accordant la faculté de prendre de « la terre où ils en trouveront, propre pour la fabrication de leur fayence, à la charge

« par eux de payer la légitime valeur du fonds au propriétaire, et ce, de gré à gré, « ou à dire d'experts, qui seront nommés par l'intendant ou de son autorité.

« Il n'y a pareillement aucun inconvénient à leur permettre de prendre de la brande « et de la fougère dans les terrains incultes de la communauté d'Auch, et dont elle ne « fait point d'usage.

« Je crois aussi qu'il convient de fixer dans l'arrêt le local de l'établissement sur le « fonds appartenant au sieur Lagrange, appelé le jardin de Lagrange, où ce four se « trouve placé dès à présent.

« Je penserois également que le roy pourroit dispenser seulement pendant cinq « ans les ouvriers de cette manufacture de tirer à la milice, de capitation, d'industrie « et de corvée ; cette exemption engageroit de bons ouvriers à y aller travailler, ils « feroient des élèves, et il en résulteroit un bien de plus pour la fayencerie, en ce que « les associés ne seroient pas dans la nécessité d'en faire venir d'ailleurs, qui leur coû- « teroient plus cher.

« Quant au privilége exclusif demandé par le sieur Lagrange pour la vente de la « fayence dans la ville d'Auch et sa juridiction, il préjudicieroit aux habitants, à qui « l'on doit conserver la liberté d'en faire venir d'où ils veulent, ou de s'en pourvoir « aux marchands qui en portent dans ce lieu, et qui peut-être la donnent à meilleur « marché que le sieur Lagrange et sa compagnie ne débiteront la leur ; d'un autre côté, « ces sortes de priviléges sont ordinairement abusifs et nuisent au commerce. »

V.

Nous aurions souhaité, comme nous l'avons déjà dit, d'apporter sur les fayenceries du sud-ouest des notions plus exactes, mais nous avouons humblement que nous laissons à de plus heureux que nous le soin d'obtenir un meilleur résultat.

« Nous ne sommes (comme le disait M. A. Jacquemart, dans le tome xv de la *Gazette*, livraison du mois de septembre) que les ouvriers d'une œuvre commune, et nous apportons péniblement les pierres qui formeront sans doute un édifice. » Notre désir le plus sincère serait d'avoir réussi à établir un jalon nouveau dans cette voie semée d'obscurités.

AMÉDÉE TARBOURIECH.



Le Directeur : ÉMILE GALICHON.

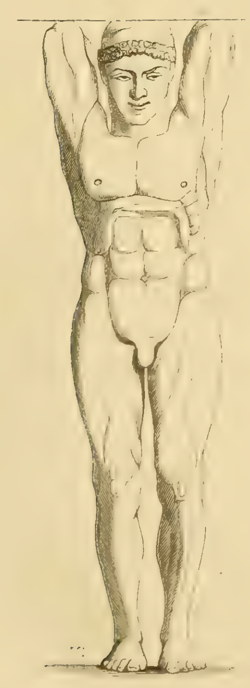
PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOIT, 7

GRAMMAIRE

DES ARTS DU DESSIN

SCULPTURE

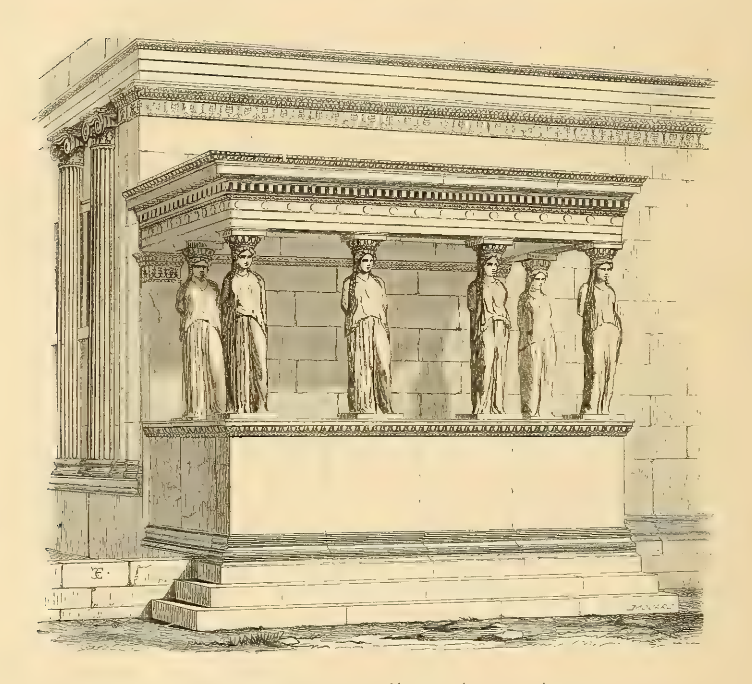
VIII.



L'EMPLOI DES STATUES COMME MEMBRES D'ARCHITECTURE MODIFIE LA LOI DU MOUVEMENT DANS L'ART STATUAIRE.

L'idée d'employer des statues en guise de colonnes appartient aux Grecs, nous l'avons dit en parlant des caryatides. Mais le germe de cette idée se trouvait déjà dans certains monuments de la Haute-Égypte, tels que les temples de Tentyra et de l'île de Philæ, dont les colonnes présentaient, sur les quatre faces de leurs chapiteaux, des têtes d'Isis. D'un autre côté, les Phéniciens, qui avaient fondé des comptoirs dans quelques îles de la Grèce et sur plusieurs points de la côte, avaient coutume de dresser à l'entrée de leurs factoreries des bornes ou des colonnes auxquelles ils attachaient l'idée de leur dieu national Thoth, qui était lui-même un dieu égyptien d'origine. Les Grecs mirent une tête sur la colonne phénicienne et, taillant cette colonne en forme de gaîne amincie par le bas, et le plus souvent carrée, ils en firent ces piliers qu'ils appelèrent *hermès*, parce que le dieu Thoth avait pris

le nom d'Hermès chez les Grecs, comme il devait prendre le nom de Mercure chez les Romains. Surmonté d'une tête humaine, quelquefois de deux têtes adossées, l'hermès sans bras ni jambes était une sorte de momie verticale fermée dans ses bandelettes, surtout quand la gaîne était ronde. On eut ensuite la pensée de faire sortir de ce fourreau les pieds de la figure qui s'y trouvait comme engainée jusqu'aux épaules, et dont on vit dès lors



CARYATIDES DU TEMPLE D'ÉRECHTHÉE, A ATHÈNES.

les deux extrémités. Bientôt, d'autres dieux que Mercure vinrent montrer leurs bustes sur les hermès, et comme ces bustes étaient souvent d'une autre matière que la gaîne, on fut amené, par analogie, à faire des idoles *acrolithes,* c'est-à-dire dont la tête, les pieds et les mains étaient de marbre, le reste étant de bois. Telle était la Minerve martiale des Platéens, sculptée par Phidias. Quant à l'Hermès, il ne restait qu'à y indiquer la forme entière du corps pour faire une statue de ce qui était d'abord un

pilier. Mais la colonne étant devenue statue, la statue à son tour devint colonne; et c'est ainsi peut-être que s'explique l'origine des caryatides, aussi bien que par l'ingénieux récit de Vitruve.

Quoi qu'il en soit, les Grecs furent les premiers qui posèrent une architrave sur des figures d'hommes ou de femmes. Les plus célèbres, les plus admirables de ces caryatides sont celles qui existent encore sur l'Acropole d'Athènes et qui portent l'entablement, sans frise, du Pandrosium. L'alliance de la statuaire avec l'architecture y a été soudée si merveilleusement, d'un art si délicat et si ferme, qu'elle a produit à la fois un chef-d'œuvre sculptural et un chef-d'œuvre architectonique. A ces figures est imprimé un léger mouvement, mais un mouvement rhythmé. On croit voir les vierges Errhéphores, qui portaient leur mystérieux fardeau dans la procession des Panathénées, se reposer un instant sous l'œil de l'architecte-sculpteur, qui, par la magie de son art, a eu le temps de les transformer, vivantes encore, en gracieuses colonnes. Par la souplesse de leurs jambes symétriquement fléchies, dans un ordre alternatif, elles accusent le dernier mouvement de la vie, tandis que par la solidité d'un col puissant, d'une hanche verticale et d'une draperie cannelée, elles entrent déjà dans l'éternité du marbre et dans l'immobilité de l'architecture.

IX.

LA CONVENANCE DU GESTE OU DE L'ATTITUDE ET LE CARACTÈRE DES FORMES SONT LES PLUS GRANDS MOYENS D'EXPRESSION DANS L'ART STATUAIRE.

Lorsque Vénus apparaît à Énée sur les rives de Carthage, le héros reconnaît de loin sa mère à la divinité de sa démarche : *incessu patuit*. Avant qu'on ait pu distinguer les traits de leur visage, les dieux s'annoncent déjà par la grâce de leur mouvement ou par l'auguste beauté de leur attitude. L'antiquité n'ayant sacrifié ni l'esprit à la matière, ni le corps à l'âme, avait placé l'expression dans l'image entière de l'homme. Jetez un coup d'œil sur les belles statues grecques : l'âme, comme un courant magnétique, semble animer toutes les parties de la figure; la pensée de l'artiste se révèle d'abord par la contenance ou par le geste; elle est aussi présente dans les extrémités que dans le jeu de la physionomie, comme si une force intérieure et secrète présidait à la disposition des membres, s'opposait à leur isolement ou à leur indifférence, et les faisait tous concourir à signifier le sentiment voulu.

Hostile aux nudités, le christianisme a concentré l'expression dans les traits du visage. La beauté physique lui étant suspecte et lui paraissant cacher l'esprit du mal, peu lui importe que ces traits soient altérés jusqu'à la laideur ou contractés jusqu'à la grimace, pourvu que l'émotion de l'âme y soit visible et sensible. L'antiquité, au contraire, considérant la beauté comme la loi première de l'art, a tout subordonné à cette loi suprême, inviolable. Elle a supprimé ou adouci tout ce qui pouvait défigurer les traits, corrompre les formes, et cependant, chose admirable, elle n'a reculé devant aucune image de douleur ou de terreur ; elle a été pathétique jusqu'au sublime en exprimant le désespoir muet de Niobé, et les angoisses de Laocoon dont les souffrances aiguës font frissonner tous ses membres et sont ressenties jusque dans les ongles de ses pieds. Que dis-je? Elle a été d'autant plus expressive qu'elle a rendu l'infortune plus touchante en y conservant l'intérêt qui s'attache à la beauté. Pour rester fidèle à son principe, et voulant toujours représenter, même en ses tragédies de marbre, la passion contenue et le héros maître de lui, la statuaire antique ne pouvait borner ses moyens d'expression à l'éloquence du visage : elle les a surtout cherchés, elle les a trouvés dans la convenance du geste ou de l'attitude et dans le caractère des formes.

La convenance du geste ou de l'attitude. — La naïveté étant la qualité la plus précieuse du geste, il était naturel que l'art de la pantomime fût perfectionné dans les temps primitifs, parce qu'il rencontrait alors de nombreux modèles de naïveté au milieu des mœurs simples que les raffinements de la civilisation n'avaient pas encore faussées. Aussi l'antiquité a-t-elle aimé et cultivé l'art du geste au point de lui imprimer un caractère religieux. Tel mouvement heureux qu'on avait surpris dans les allures d'une vierge décente portant les vases du sacrifice, dans l'action d'un beau jeune homme ou d'un vieillard vaquant aux cérémonies, était devenu un rite. Les Égyptiens, les Étrusques avaient institué dans leurs temples des danses sacrées ; ils en avaient réglé la cadence, les attitudes, la mimique, et les prêtres veillaient à l'intégrité des chœurs où les gestes consacrés devaient s'accomplir.

Chez les Grecs, l'étude du geste était passée du temple au gymnase et au théâtre. La jeunesse s'exerçait en public à certaines danses gymnastiques où l'on rappelait par une pantomime expressive les événements fameux, ou les joies de la famille, ou les combats. Mais en quittant le sanctuaire pour entrer dans les palestres, l'art du geste avait été affran-

chi de son caractère hiératique; il avait cessé d'être une formule, et les artistes qui allaient étudier dans les danses les postures élégantes et les mouvements dignes du marbre y trouvaient des motifs dont ils pouvaient varier l'accent et nuancer la signification. Là où les prêtres égyptiens avaient fixé le geste de façon à donner à leurs figures l'apparence immobile et solennelle du mort embaumé, les sculpteurs grecs, puisant au sein de la vie, restèrent libres dans le respect des grandes lois et ils prêtèrent à leurs statues une pantomime mesurée et vivante, les rendant humaines par la vérité naturelle de l'animation, divines par la vérité typique du mouvement.

Au théâtre, la masse des spectateurs se montrait si bien rompue au langage du geste et tellement sensible à la convenance, que toute faute en ce genre était sévèrement censurée, ce qui avait donné lieu au proverbe grec : *Faire un solécisme de la main.* Dans les situations les plus tristes de la tragédie antique, les chœurs exécutaient des danses qui, loin de faire disparate, exprimaient le sentiment tragique avec tant de force, que l'on vit, sur le théâtre d'Athènes, des femmes grosses tout à coup saisies des douleurs de l'enfantement. Quant à l'expression du visage, qui eût été de loin indécise, elle était suppléée par un masque fortement grimé qui prononçait avec énergie l'ensemble du rôle. Ce masque devait représenter le côté persistant du caractère et l'esprit du personnage, tandis que les actions épisodiques étaient accusées par la parole, l'intonation et le geste de l'acteur. C'était donc un visage artificiel qui était chargé d'inspirer la terreur ou de grimacer la satire. L'altération des traits de la face était regardée comme un avilissement, témoin l'histoire d'Alcibiade qui ne voulut pas apprendre à jouer de la flûte, pour ne point déformer son visage. « Que les Béotiens, disait-il, soufflent dans les flûtes et les haut-bois puisqu'ils ne savent point parler. Nous autres Athéniens, nous n'avons que faire d'un instrument qui nous coupe la parole et nous défigure. »

Le visage n'est donc chez les Grecs que l'appoint de l'expression ; il est le dernier effort de la sculpture ; il en achève l'éloquence. Ce qu'il faut d'abord à ce grand art, c'est un geste naturel, mais fortement articulé et décisif, qui aille droit à la pensée, ou bien une attitude qui l'exprime, car l'attitude est toujours une expression de l'esprit ; elle est comme le geste de l'âme au repos.

Que le mouvement soit dicté par la nature, que la posture soit naïve dans l'art statuaire cela ne suffit point, il y faut encore cette empreinte qu'on nomme le style. Mais quoi ! dira-t-on, le style est-il donc autre

chose que le naturel? Non, car le style en est l'essence même, il est ici le synonyme de l'idéal. Loin d'être différent de la nature, le style la pénètre à fond, la concentre, la résume d'une manière éclatante; il imprime à la vérité du moment le cachet de la durée, et, l'élevant à une puissance supérieure, il l'idéalise. Supposez, par exemple, que le sculpteur, ayant à modeler une statue héroïque, veuille représenter dans son héros le pacificateur d'un peuple ému ou soulevé. S'il consulte la nature, elle lui offrira bien des gestes pour exprimer sa pensée, et ces gestes seront à la fois divers et semblables. Combien de nuances le frapperont dans la manière de rendre sensible l'idée d'apaisement! L'officier de



GESTE DE LA STATUE DE MARC-AURÈLE, A ROME.

police qui exhorte l'émeute ou s'efforce de calmer les querelles de la place publique; le pédagogue qui est accouru pour apaiser les cris de l'école; le père voulant conjurer la discorde qui va éclater entre ses enfants : tous ces personnages feront à peu près le même geste, avec une diversité qui, pour le vulgaire, sera peut-être insensible, mais qui, aux yeux du sculpteur, sera immense. Élaguant les différences accidentelles, il devra donc retrouver le geste typique, le geste qu'il pourra donner à son héros, si c'est un Marc-Aurèle venant apporter la paix à un peuple irrité, envahi et malheureux. Ce geste souverain, l'art grec l'avait consacré; il en avait

fixé le mouvement et trouvé l'idéal. Cependant le statuaire, ici, l'a nuancé avec délicatesse. Par un bras élevé à la hauteur de la poitrine et à moitié étendu, par une main ouverte mais qui semble couvrir et envelopper, il a exprimé à la fois l'apaisement et une nuance de protection dans la statue de ce philosophe que l'adoption a mis sur le trône, et dont la sagesse protégera l'empire.

Les gestes de la sculpture, lorsqu'elle représente les héros ou les dieux, ont un trait de ressemblance avec la pantomime que la tragédie comporte et qui ne saurait procéder uniquement de l'imitation. La vérité, la simple vérité mise en relief, peut suffire au triomphe de l'acteur comique chargé de contrefaire les mœurs, de les mimer; mais la tragédie veut qu'à cette vérité de l'attitude ou du mouvement s'ajoute la beauté. Le comédien peut n'être qu'un peintre de portraits : le tragédien doit être un peintre d'histoire et un statuaire. Ce n'est pas que le sculpteur doive prendre ses modèles sur la scène : il ne ferait par là qu'imiter des imitateurs, et il risquerait de transporter dans son art l'exagération qui est nécessaire au théâtre. Pour se faire entendre au plus éloigné des spectateurs et pour être compris du moins intelligent, l'acteur est tenu de surélever la voix et d'accompagner ce ton plus haut par un geste plus énergique et plus ressenti. Il faut que l'accent de ses bras et de ses mains, le langage de tout son corps doublent la force des paroles ou en rachètent la faiblesse; il faut qu'il souligne par son mouvement la pensée du poëte et qu'il y insiste par des épithètes optiques. Souvent aussi le spectateur languissant doit être rappelé à l'intérêt du drame et sollicité à l'émotion par un éclat passager qui le réveille. Il n'en est pas de même dans l'art solennel du statuaire. Non-seulement la muette sculpture s'interdit les gestes outrés que désavouerait son silence; mais, n'ayant à représenter qu'un seul instant de l'action, elle est forcée de choisir sans retour un mouvement qui sera immobile, éternel.

La convenance du geste, sa force, sa grandeur ne se trouvent donc point dans l'exagération théâtrale, mais dans le caractère algébrique et impersonnel du signe choisi, et c'est là justement ce qui fait ressembler les grands acteurs tragiques à des statues animées; c'est ainsi que Rachel, possédée parfois du génie grec, rhythmait, scandait sur la scène les gestes de la sculpture antique. Il nous en souvient, lorsqu'elle en était à ce vers de *Phèdre* :

> Que ces vains ornements, que ces voiles me pèsent!

avec quelle douleur individuelle et intime, mais aussi avec quelle

dignité extérieure et comme involontaire elle écartait l'importunité de son voile, reine encore dans le découragement de l'abdication! Étudié, saisi par un artiste, le geste de Rachel était digne de la statuaire; aussi a-t-il été le motif d'une figure assise qu'un de nos maîtres fera bientôt sortir du marbre.

A la distance où nous les apercevons dans l'antiquité ou sur les hauteurs de l'histoire, les héros n'appartiennent plus au temps; ils se dépouillent des particularités de leur époque et de leur vie; ils se généralisent et par là ils grandissent et s'élèvent encore. Ils ne sont plus des hommes, mais des caractères. De même, les divinités olympiennes qui, du haut de leur monument ou de leur piédestal, nous regardent sans nous voir, demeurent trop loin de nous pour ne faire que répéter les mouvements ou les attitudes de la vie réelle. Si leur allure est majestueuse avec simplicité, si leur dignité est sans emphase, c'en est assez pour qu'elles soient des divinités humaines. Le naturel qui les humanise est également ce qui les distingue (puisque la nature seule engendre la variété), de façon que Mercure ne soit pas confondu avec Apollon, ni Junon avec Minerve. Mais par la beauté du geste qui leur est commune, ils sont tous des hommes divins, des femmes divines, parce que le geste est beau lorsqu'il nous découvre le permanent dans l'accidentel.

Descendrons-nous maintenant des splendeurs de l'Olympe dans l'ombre des bois sacrés pour y découvrir les images des dieux inférieurs, tels que les Satyres, les Faunes? Ici la vérité tient plus de place que l'idéal. Le geste comporte une plus haute dose de naturel; il est moins contenu, plus expansif : il se prononce avec une naïveté forte et vive. Le *Faune dansant* dont il existe des variantes antiques dans les musées de l'Europe, au Vatican notamment et à Florence, est un modèle de cette pantomime animée qui convient aux divinités rustiques. Prêt à s'élancer en frappant l'une contre l'autre ses cymbales d'airain, il a été saisi à l'instant où il promet et commence le mouvement qui va s'accomplir. La tête inclinée et souriante, les mains en action, la poitrine pleine d'air, le genou fléchi et un pied sur la pédale retentissante et à ressort (*scabellum*) qui lui sert à battre la mesure, tous ses membres concourent à l'unité de l'expression voulue. « Aucune partie du corps n'est oisive dans la saltation, » dit Socrate (*Banquet* de Xénophon). Le personnage a autant de langues que de membres : *tot linguæ quot membra viro :* c'est une belle expression de l'anthologie au sujet des allures du pantomime romain. Le poëte latin Manilius, décrivant aussi les gestes scéniques, veut que le mime représente à



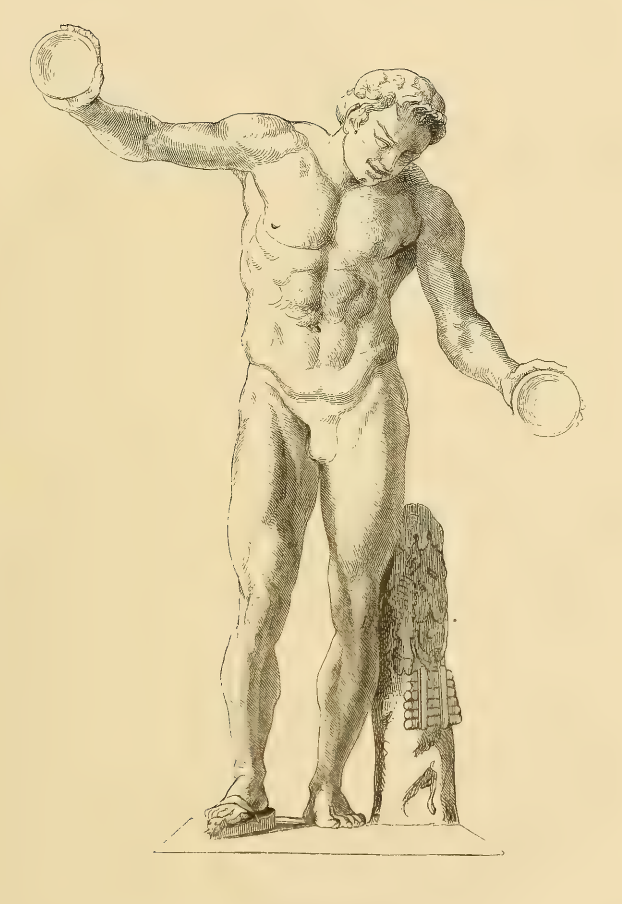
LE SATYRE DE PRAXITÈLE.

Musée du Vatican.

en a consacré le modèle. Le sculpteur athénien a vu Phryné sur le rivage de Phalère, et la baigneuse au malin sourire s'est transfigurée en une déesse plus chaste dans sa nudité que la courtisane avec les draperies qu'elle dépouille. La pudeur est exprimée aussi par une main rapprochée de la tête pour soulever le voile. Les jambes croisées sont un signe de douleur. Le croisement des mains sur le genou, joint à l'attitude convenable du reste du corps, indique le plus profond abattement. Un pied posé sur un rocher ou sur tout autre objet assez haut, et le bras appuyé sur le genou de la jambe ainsi posée, symbolisaient la propriété et la puissance : c'est la belle attitude qu'a donnée à son *Œdipe* M. Ingres, lorsque, face à face avec le Sphinx, le héros prend déjà possession du trône en vertu de l'intelligence supérieure qui a deviné l'énigme. La main formant la voûte au-dessus des yeux, geste très-aimé dans la plastique et la danse antique, dit Ottfried Müller, accuse une observation attentive et profonde : c'est le geste que fait la figure d'Ovide entrevoyant au loin le christianisme à venir que lui montre Virgile, dans un des cartons tracés par Chenavard, d'un style si mâle et si noble, pour la décoration du Panthéon.

Ce qu'un grand statuaire peut mettre d'âme et d'expression dans une seule attitude, sans le secours du visage, on le voit clairement par les statues antiques dont la tête est mutilée ou absente. L'expression y est si frappante encore qu'il semble n'y rien manquer. Parmi les marbres du Parthénon, que l'on peut attribuer au ciseau de Phidias ou au moins d'Alcamène, il est un groupe du fronton oriental qui représente, au jugement des antiquaires, deux des trois Parques. La plus jeune est un modèle de grâce ineffable et de majesté dans l'abandon. Couchée sur un soubassement de marbre, elle s'accoude et repose dans le giron de sa compagne avec l'intime familiarité d'une sœur et la souveraine indifférence d'une vierge qui obéit aux ordres de l'immuable destin. Ses mains qu'on ne voit plus étaient sans doute occupées à trancher les jours que sa compagne filait; mais le génie antique savait embellir les plus tristes images. Ainsi, des trois filles de l'Érèbe et de la Nuit, la plus terrible est représentée entourée ou plutôt revêtue d'un charme irrésistible. Décapitée et mutilée, cette figure n'en est pas moins adorable par le naturel exquis de son attitude, par le délicieux abandon de son beau corps qui semble encore ému du mouvement qu'il vient d'accomplir.

Le caractère des formes. — Avant d'être altérées par les émotions de l'âme, les formes humaines ont une expression permanente qui est



LE FAUNE DANSANT.

(Musée du Vatican)

lui seul la multitude : *et turbam reddet in uno.* N'est-ce pas là définir le style comme nous le définissons nous-même, par ce caractère d'universalité qui, faisant de l'individu un type, résume les variétés du même geste en un seul?

Quel fonds inépuisable de poésie que la religion de cet incomparable statuaire, le peuple grec! Plongeant au sein de la nature, regardant avec un respect religieux au plus profond de ses mystères, il croit apercevoir dans la forêt vierge certains êtres qui diffèrent de l'humanité par des formes encore animales. Il voit en eux des précurseurs sauvages de l'homme. Ils lui deviennent sacrés comme des ancêtres, et il les divinise parce qu'ils lui représentent des origines mystérieuses, des forces primitives et inconnues. Placé entre les dieux inférieurs et les grands dieux, l'homme les révère les uns et les autres comme les extrémités d'une chaîne qui unit dans une communion universelle la vie animale et la vie divine, la terre et le ciel. Voilà comment les Satyres et les Faunes sont admis aux honneurs de la statuaire qui, cependant, les caractérise par certaines marques de bestialité et par les signes de l'habitude rustique. A ne considérer ici que l'attitude, c'est un chef-d'œuvre sans prix que le *Satyre de Praxitèle*, s'il faut reconnaître avec Visconti, dans l'admirable Satyre du Vatican, celui que les Grecs appelaient par excellence « le fameux » (περιβόητος). La vie heureuse et inutile de l'âge d'or, la fraîcheur de l'adolescence et la santé, la grâce naïve, un nuage même de rêverie légère, tout cela est exprimé à ravir par la seule attitude du jeune Faune. Mollement appuyé du bras droit sur un tronc d'arbre, il penche un peu la tête sur l'épaule gauche, et il semble écouter encore les sons de la flûte dont il jouait tout à l'heure. Le mouvement de son corps, contrasté sans affectation, la hanche relevée avec souplesse, la pose des jambes l'une devant l'autre, et le pied qui traîne négligemment sur l'orteil, donnent à la figure une physionomie naturelle, agreste et jeune, et l'expression d'une félicité pure, connue seulement dans l'enfance du monde. Nous dirons bientôt comment le caractère des formes est venu compléter la signification du maintien.

La douce langueur d'une ivresse voluptueuse, mais divine, n'est-elle pas d'une expression achevée dans le *Bacchus* qui, un bras levé sur la tête, s'appuie nonchalamment à un tronc d'orme orné de pampres, et dont l'attitude tranquille est cependant si animée par ce bras levé qui laisse à découvert les palpitations de la poitrine? Veut-on voir dans les antiques le geste de la pudeur? Les imparfaites copies de la *Vénus* de Praxitèle en sont des types charmants. La nature en a offert le premier motif; l'art

broyer les aliments, est, dans leur physionomie, la partie saillante et dominante. Le nez qui s'avance pour flairer la proie, l'œil qui l'épie, restent subordonnés à la mâchoire et n'en sont que les auxiliaires. Une pareille structure n'éveille pas d'autre idée que celle d'un organisme fait pour détruire et pour dévorer. La tête humaine, au contraire, présente une conformation dans laquelle les appétits purement matériels se montrent subordonnés à leur tour aux organes révélateurs de la pensée, qui sont le front et les yeux. Maintenant, si le nez se trouve sur la ligne du front, s'il la continue avec une inflexion très-légère, comme nous le voyons dans les statues grecques des grands dieux, l'expression de la face est beaucoup plus immatérielle, parce que le nez, tenant le milieu entre le front et les mâchoires, ne se sépare point des organes propres de l'esprit et devient, en accusant comme la finesse d'un flair moral, un trait qui ajoute à l'intelligence. La preuve que le nez peut n'être pas étranger au système de l'esprit, c'est que, d'un homme fier, nous disons : « Il porte le nez haut, » et que nous trouvons un air piquant et de spirituelle malice au nez retroussé d'une jeune femme. Que si le nez, creusé dans sa racine, fait saillie sur le front, les deux organes se divisent; la ligne qui allait de la naissance des cheveux à la pointe du nez perd sa simplicité calme et sa grandeur. Le front isolé prend un caractère de dureté et d'abstraction. Les yeux et leurs belles ombres, au lieu d'être séparés par un méplat clair et tranquille où se prolonge la lumière du front et qui les fait valoir, sont réunis par une ligne obscure qui coupe en deux le visage et lui imprime un air de défiance, de personnalité, d'égoïsme même. Qu'il y a loin d'une telle physionomie à la sérénité idéale qui permet tout au plus dans l'accent des narines une nuance de mépris, comme celle que manifeste Apollon pour le serpent terrassé!

Il y a plus : dès que la grande ligne du front et du nez est violemment rompue, les formes les plus capricieuses viennent la remplacer. Le front peut fuir jusqu'aux indices de l'exaltation ou se gonfler jusqu'à l'apparence de l'hydrocéphale. La porte est ouverte désormais à toutes les bizarreries, à tous les contours que la nature enfante en sa variété inépuisable, aux nez pointus, pendants, écrasés, recourbés, retroussés. Il ne reste plus au statuaire que des formes individuelles qui peuvent être parfois très-intéressantes comme celles du portrait vivant, mais qui cessent d'être idéales comme celles d'un type divin. « Le profil grec, dit Hégel (*Cours d'Esthétique*), bien qu'il ne soit pas adopté par les Chinois, ni par les Égyptiens, ni par les Juifs, ne saurait passer pour une forme

arbitraire, nationale, née du hasard : il appartient à l'idéal de la beauté absolue, parce que dans cette conformation du visage l'expression de l'esprit refoule au second plan les organes purement physiques et se dérobe le mieux aux accidents de la forme, sans montrer cependant une simple régularité et sans exclure tout caractère. »

Non, ce qu'on nomme le profil grec n'a pas empêché les statuaires antiques de distinguer à merveille les statues de leurs dieux, et de s'attacher à la vérité individuelle dans les figures *iconiques* des athlètes couronnés, telles, par exemple, que le Gladiateur combattant. Le type du profil idéal une fois consacré, une variété discrète s'y est fait place, ainsi que nous le verrons tout à l'heure. Le *front* a pu se modifier dans ses protubérances, mais il est toujours peu élevé. L'antiquité regardait le front haut comme nuisant à la beauté du visage, par la raison que dans la fleur de la jeunesse le front est bas, et qu'il s'élève ensuite en se dépouillant de ses cheveux. De nos jours encore, les Circassiennes, qui font profession d'être belles et qui peuplent les harems de l'Orient, ramènent leurs cheveux sur le front pour le faire paraître plus petit. Le front des statues antiques se rehausse légèrement dans son milieu, quand elles représentent des divinités en qui réside la suprême intelligence, Jupiter, Minerve.

La physionomie du front est inséparable des lignes que tracent la naissance et l'arrangement de la *chevelure*. L'antique n'a jamais dégarni le dessus des tempes ; il a fait des cheveux un accompagnement admirable qui, librement, mais sans désordre, encadre l'ovale du visage et dessine harmonieusement la forme de la tête en la rapprochant aussi de l'ovale, reconnu pour être ici la plus belle des formes, parce qu'elle n'a ni l'âpreté anguleuse des lignes droites ni la mollesse insignifiante d'une parfaite rondeur. Afin de faire contraster la chevelure avec le poli de l'épiderme, afin de la rendre plus abondante et plus riche par les effets de la lumière et de l'ombre, les anciens y creusèrent des ondulations prononcées ou y fouillèrent des vides profonds, soit que les cheveux fussent séparés sur le front et noués derrière la tête avec une grâce assaisonnée de négligence et de liberté, comme les porte la Vénus de Milo, soit qu'on les laissât flotter sur l'épaule des figures de Bacchus et d'Apollon, soit qu'on les tînt courts et bouclés dans les statues de Mercure, l'éphèbe accompli du gymnase, soit enfin que l'artiste les fît plus roides et plus rudes pour rappeler, dans les têtes rustiques des Satyres et des Faunes, le poil hérissé de la chèvre et du sanglier.

leur *caractère*. Ce qu'il y a de passager dans les sentiments que reflète le visage ou la contenance de l'homme, ce qu'il y a de mobile dans ses affections, de fugitif dans son regard ou son sourire, la peinture peut le rendre : l'art du sculpteur y serait impuissant; mais cette impuissance est une condition de sa grandeur. L'accident lui échappe : l'éternel lui reste.

Pour l'artiste chrétien, le visage est l'unique miroir de l'âme; l'artiste païen, au contraire, imprime sur toutes les formes le cachet de sa pensée; il la répand sur toute la surface du corps. Chaque membre offre plus ou moins une image de l'esprit qui, au lieu de se concentrer sur un point, serpente, comme la vie même, dans la figure entière. Sans aucun doute, cette vie spirituelle, inégalement manifestée, se formule avec plus de clarté par la construction de la tête, par les traits de la face et par ce qu'on nomme les *extrémités*, c'est-à-dire les pieds et les mains, que par la physionomie des autres membres. Mais, encore une fois, la tête, les mains et les pieds sont eux-mêmes expressifs par le caractère de leurs formes beaucoup plus que par la contraction des muscles, la tête surtout. Dès que le personnage s'élève au-dessus de la vie réelle, dès qu'il monte sur un piédestal au rang des héros ou qu'il se transfigure en dieu, tout vestige de l'animalité s'efface, la passion se calme, le visage se rassérène, les traits se purifient, les rides ont disparu, et l'homme semble arrivé sur le seuil de l'existence finie pour entrer dans une région d'immortalité et de jeunesse éternelle. Le visage alors se généralise dans l'idéal et se particularise uniquement par les variantes de la beauté et par les nuances de sentiment qui n'en dérangent point l'harmonie.

Il y a dans les caractères humains des diversités sans fin et sans nombre; mais il y a aussi des variétés collectives, des groupes, des familles d'êtres marquées à une commune empreinte. En fixer le type, c'est là proprement la mission du statuaire; car trouver l'idéal de l'homme, en d'autres termes inventer une figure qui résumerait à elle seule la forme humaine, ce serait, nous l'avons dit, créer une abstraction muette, froide, sans intérêt et sans vie, sans influence magnétique sur notre âme. Il faut donc nuancer les formes, les caractériser, mais toujours en les rattachant à une des grandes variétés de l'espèce. *Caractérisées*, elles seront suffisamment expressives et vivantes; *idéalisées*, elles seront belles.

Y a-t-il une beauté absolue dans les formes humaines? Pour l'affirmer, il faudrait connaître l'exemplaire primitif tel qu'il sortit de la pensée

divine, mais ce modèle parfait, l'idéal par excellence, il nous est inconnu comme le dieu dont il est l'image, il se dérobe à nos yeux, sans doute afin que la nature puisse enfanter librement la variété infinie des êtres qui doivent réaliser l'espèce humaine sous des faces innombrables. Et cependant, chacun de nous porte au fond de sa conscience un vestige vague et secret de la beauté originelle, quelque chose qui ressemble à un confus souvenir. L'idée du beau est présente dans l'âme humaine, comme l'idée de lumière est présente dans l'obscurité. Mais si le type divin demeure voilé à nos regards, la nature nous montre çà et là des êtres qui représentent quelques-unes des grandes variétés du genre humain, la grâce, la majesté, la douceur, la force, l'élégance, ou bien les divers âges de la vie avec les sentiments éternels qui les caractérisent : l'enfance et son ingénuité, la jeunesse et son innocence, la virginité et sa pudeur. Assurément, ces types dans le monde vivant sont déparés par d'inévitables imperfections ; ils sont inachevés et ils portent le sceau d'une individualité toujours incomplète et périssable ; mais l'art grec les a de longue main châtiés, épurés, en cherchant l'idéal absolu de chaque forme et ensuite sa perfection dans tel ou tel caractère, à commencer par la tête.

Les organes de l'homme ayant une fonction à remplir, il semblerait d'abord que leur beauté n'est qu'une évidente harmonie entre la forme et la destination. Mais ce n'est là qu'une simple convenance, et la convenance n'est que le rudiment de la beauté. Il ne suffit pas, pour que le nez soit beau, qu'il respire à l'aise ; il ne suffit pas que l'oreille perçoive bien les sons, pour qu'elle soit belle. Le sentiment du beau ne s'arrête pas à l'utile. L'esthétique a des lois qui sont d'un ordre supérieur. Et d'abord, ce qui trace une ligne infranchissable entre la figure humaine et celle des animaux, c'est justement que l'animal, n'ayant pas d'autres besoins à satisfaire que des besoins physiques, n'a d'autre beauté que la convenance, tandis que dans l'être humain il y a une beauté correspondante à cette haute faculté que lui seul possède, à cette destination souveraine : la pensée.

Comparons la tête de l'homme avec celle des animaux : suivant les observations de l'illustre physiologiste Camper, renouvelées par Mengs, par Hégel, la principale différence est celle du profil. Si l'on tire une ligne de la racine du nez à la base du crâne, cette ligne, chez l'homme, forme avec la ligne du front un angle droit ou presque droit ; chez les animaux, les mêmes signes forment un angle aigu. Le mufle, qui doit saisir et

La beauté de l'*œil,* en sculpture, tient uniquement à sa forme et à son enchâssement. Aux têtes idéales antiques, ainsi que Winckelmann l'a observé, les yeux sont toujours plus enfoncés qu'ils ne le sont d'ordinaire dans la nature, ce qui ajoute à la saillie de l'os frontal. En exagérant les cavités, le sculpteur augmente le jeu de la lumière et de l'ombre, et par là il donne plus de vivacité, plus de caractère aux yeux des figures qui, à une certaine distance de la vue, produiraient trop peu d'effet sans un tel artifice. Ainsi enchâssé, l'œil annonce plus de concentration dans la pensée et il ne le dispute point à la saillie intelligente du front. Sans s'écarter de cette forme préférée par les anciens, les yeux des différentes divinités ne laissent pas que d'offrir entre eux des différences sensibles. La coupe de l'œil est grande et arrondie dans les têtes de Jupiter, d'Apollon, de Junon. Minerve, qui a de grands yeux, conserve un air virginal par ses paupières un peu baissées. Plus petits, les yeux de Vénus sont d'une douceur enchanteresse, et la paupière inférieure, légèrement relevée, leur prête une nuance de volupté, d'inconstance et de grâce. Quant aux sourcils, l'artiste les exprime, non par la finesse détaillée du poil, mais par l'arête fortement prononcée de l'os qui les porte et qui doit être faiblement arqué, pour que le sourcil n'empiète pas sur le front et ne se sépare point de l'œil qu'il doit protéger et couronner.

Après l'œil, la *bouche* est le trait le plus susceptible de beauté si elle est envisagée par le sculpteur comme le signe vivant et parlant de l'âme sensible. La bouche, en effet, n'est pas que l'instrument de la nutrition; c'est aussi l'organe de la parole, qui est l'invisible image de la pensée et l'aliment de l'esprit. Large, épaisse et tuméfiée, elle aurait un aspect de bestialité; mince et rentrée en elle-même, elle exprimerait de la sécheresse et une tendance au *moi.* Entre ces deux extrêmes, les Grecs ont trouvé l'idéal de la bouche. Aux belles époques de l'art, ils ont modelé la lèvre supérieure discrètement épanouie, ressentie dans ses contours, se joignant au cartilage du nez par une ligne élégante et décidément concave, et la lèvre inférieure plus pleine que la supérieure et un peu plus expansive, avec une très-légère saillie dans les figures où ils voulaient faire sentir cette haute gravité qui ne va pas jusqu'au dédain, et qui sied, par exemple, à la sévère Pallas. Lorsqu'ils sont majestueux, imposants, les dieux grecs ont les lèvres closes, mais pourtant séparées et animées par ombre ferme. Les divinités plus douces entr'ouvrent la bouche, comme si elles promettaient la communication de leur pensée. La *Vénus* de Praxitèle, à Gnide, avait les lèvres à demi ouvertes et semblait ébaucher un sourire. Une telle bouche eût remporté à Mégare le prix du

baiser. Jamais, du reste, les bouches antiques ne laissent voir les dents, même dans les figures qui, par exception, expriment le rire, comme celles des sylvains et des ménades quand ils soutiennent l'ivresse du vieux Silène ou suivent le triomphe de Bacchus.

Mais le signe essentiel de toute physionomie grecque, selon la remarque d'Ottfried Müller, c'est la forme du *menton*. Il est rond et grandiose dans les têtes antiques. Très-rarement y trouve-t-on indiquée la fossette, qui a le défaut de rompre l'unité d'une grande forme par une forme petite, accidentelle et accessoire. Elle n'est visible ni à la *Niobé*, ni à la *Pallas* de la villa Albani, ni aux têtes de Cérès et de Proserpine sur les médailles de Métaponte et de Syracuse, ni au *Mercure* du Vatican, ni à l'*Apollon* du Belvédère; elle est remplacée par un insensible méplat dans la *Vénus* de Milo.

Quant à l'*oreille*, aucune partie des têtes grecques, au dire de Winckelmann, n'est travaillée avec plus de soin. La beauté de l'exécution est même une marque infaillible pour distinguer le travail antique de la restauration moderne. C'est au point que sur les pierres gravées, une oreille traitée négligemment doit inspirer de violents soupçons sur l'authenticité de l'ouvrage. Si la figure est un portrait, les particularités de l'oreille y sont imitées. Mais il est des têtes idéales, notamment plusieurs têtes d'Hercule, où le célèbre antiquaire a remarqué des oreilles aplaties avec un gonflement dans les ourlets cartilagineux; il en a conjecturé que de semblables oreilles désignaient les athlètes, les pugiles frappés dans l'arène, et rappelaient qu'aux jeux institués à Élis par Hercule, ce héros avait remporté le prix du pancrace.

Ajoutons que la joue des figures normales est pleine, simple et grande, et que, pour plus de grandeur, elle va se réunir au front en passant sur des tempes non déprimées, et rejoindre les muscles du cou par une inflexion très-peu sensible sous l'oreille, de manière que l'articulation des pièces osseuses qui portent les dents soit dissimulée, parce qu'elle est un pur accent de la vie matérielle.

Tel est, selon les Grecs, l'idéal de la tête humaine, et ce qu'ils ont fait pour la tête, ils l'ont étendu, nous le verrons, aux autres parties du corps, au cou, à la poitrine, au dos, au ventre, aux bras et aux mains, aux jambes et aux pieds. C'est en modifiant l'idéal avec mesure que ces maîtres incomparables ont ajouté au sublime de la beauté absolue la saveur pénétrante du caractère. Ils ont ainsi personnifié leurs dieux.

Les artistes que possède tout entiers le génie moderne se plaignent quelquefois de ce qu'ils appellent la froideur de la sculpture antique. Ils voudraient surtout déranger, remuer les lignes de la tête, souffler plus de vie aux traits du visage, percer le regard et peindre l'œil à coups de ciseau, comme l'a fait Houdon, par exemple, dans sa frémissante statue de Voltaire, comme le font maintenant la plupart de nos sculpteurs, jaloux des accents pittoresques... Ah! c'est bien mal comprendre la grandeur de l'art statuaire. Il est vrai, ce qui est en peinture la source des expressions les plus vives et les plus variées, je veux dire la couleur et l'animation de l'œil, n'est en sculpture qu'une beauté; mais c'est une beauté susceptible de se nuancer encore très-finement, et qui peut à sa manière devenir aussi touchante dans la gravité du marbre, que la mobilité de l'œil est expressive dans la vie. Sans doute, l'invisible fluide de l'âme qui, traversant l'humidité du regard, nous peint si vite la pensée de l'homme, ses secrets, ses sentiments, ses songes, ne saurait animer les yeux des statues qui sont comme des fenêtres ouvertes et voilées. En son intimité individuelle et sa profondeur, la signification de l'œil demeure donc étrangère à la sculpture ; mais en revanche, combien elle est imposante, cette fixité de contemplation qui annonce un génie absorbé en lui-même, désormais élevé au-dessus du monde environnant, et inaccessible aux impressions des choses qui passent! Combien il est émouvant aussi le langage silencieux de ces yeux sans prunelle, qui ne sont plus vivants parce qu'ils appartiennent à des immortels!... Divinités immobiles, quand le poëte vous rencontre au détour des allées sombres, dans la solitude des grands jardins, sous l'encadrement de la verdure, vous lui apparaissez comme les fantômes bienveillants d'une autre vie, comme les ombres des héros errants à travers les Élysées que rêva la poésie antique. Dans vos yeux de marbre qui ne réfléchissent plus ni la lumière ni la couleur, il croit lire les conseils de la sagesse, le dédain de nos passions agitées, et il retrouve tout à coup la paix intérieure dans l'impression que fait sur lui la sérénité pensive de vos regards!

CHARLES BLANC.



LA MAJOLIQUE ET LA PORCELAINE

DE FERRARE[1]

II.



LPHONSE Ier, avec l'activité de son esprit, ne pouvait s'en tenir aux majoliques, où il trouvait trop d'obstacles à vaincre avant de surpasser la vogue des manufactures déjà établies de longue date, il devait imaginer des choses neuves pour laisser les autres derrière lui. Un document des archives de Modène, tombé dans nos mains, nous permet d'ajouter un titre de gloire nouveau et inconnu à ceux qui appartiennent déjà à ce prince comme protecteur des arts et de l'industrie. De ce document, en effet, résulte, jusqu'à l'évidence, la preuve qu'on lui doit les premiers essais qui aient été faits en Europe, dans le but d'y introduire la fabrication de la porcelaine, à l'imitation des Orientaux.

La céramique moderne se divise en deux branches : celle des terres (vernissées ou émaillées) et celles des porcelaines. La première, comme on l'a vu, a une origine fort antique en Italie, d'où elle s'est répandue dans les autres pays d'Europe; la seconde est en honneur depuis un temps immémorial dans les Indes, en Chine et en Perse. Cette charmante invention de l'Asie était déjà connue par les relations des voyageurs avant d'avoir été importée en Europe. Marco-Polo, rentré à Venise en 1296,

1. Voir la livraison d'août.

après vingt-six ans de séjour en Chine, en parle et la décrit sous sa dénomination actuelle, qui fait encore l'objet de controverses entre les érudits. On a cru jusqu'ici que les premiers échantillons de ce genre d'industrie furent apportés par des navigateurs portugais dans les premières années du XVIe siècle. Mais cette assertion, maintes fois répétée, se trouve démentie par ce fait qu'il en est question dans des inventaires royaux avant le XVe siècle. Le roi Charles VII en possédait quelques pièces[1], et le commerce étendu que faisaient, dans le Levant, les Génois et les Vénitiens, nous donne à penser que son introduction en Italie ne peut pas être de beaucoup postérieure, et qu'elle a dû y pénétrer en quantités plus considérables qu'ailleurs, s'il faut prendre pour base le nombre des objets conservés encore aujourd'hui[2]. On a la preuve que Laurent de Médicis, en 1487, reçut en présent du sultan d'Égypte des vases de porcelaine remarquables par leur beauté et leurs dimensions; et d'autres objets de même nature sont portés sur l'inventaire de la maison d'Este, en l'année 1493.

Ici, comme preuve de l'honneur qui revient à Alphonse Ier, nous donnons le document lui-même, qui est une lettre adressée au duc par Giacomo Tebaldi, son ambassadeur à Venise, et que nous reproduisons en entier :

« J'envoie à Votre Excellence un petit plat et une écuelle de porcelaine contrefaite (*ficta*), que lui envoie le maître à qui elle les a elle-même commandés. Et ledit maître dit que ce travail n'a pas réussi comme il l'espérait, et il en allègue pour raison qu'il aura donné trop de feu. Le magnifique seigneur Catharino Zeno, qui était présent et fait bien ses compliments à Son Excellence, et moi, avons prié ce maître de vouloir bien faire d'autres plats, en cherchant à le ranimer par l'espoir du succès. Nous n'avons pu y réussir; et il m'a dit ceci en propres termes : « Je fais présent à votre duc de l'écuelle, et je lui envoie ce petit plat pour qu'il ne doute pas de mon désir de le servir; mais je ne veux, en aucune façon, continuer à jeter ainsi mon temps et mon argent. S'il voulait faire la dépense, je consentirais à y mettre mon temps, mais je ne veux plus faire de tentative à mes frais. »

« Je l'ai bien engagé à venir habiter Ferrare, et lui ai dit que Votre Excellence lui fournira toutes les commodités désirables; qu'il pourra travailler et gagner beaucoup, etc. Il m'a répondu qu'il est trop vieux, et ne veut pas s'en aller d'ici. Venise, XVII mai 1519. »

1. Jacquemart et Leblant, *Histoire de la Porcelaine*. Paris, 1861 - 1863, p. 27.
2. *Ibid*, p. 383.

On ne saurait contester l'importance de ce document; il détermine exactement la date des premiers essais faits dans la fabrication de la porcelaine, essais antérieurs de près d'un demi-siècle à ceux d'Alphonse II et de François de Médicis, qui étaient jusqu'ici considérés comme les premiers. Et ce n'est plus à Ferrare ni à Florence, mais à Venise, à un maître vénitien et à Alphonse Ier que revient la gloire d'avoir, avant tous autres, provoqué, favorisé, essayé, non sans quelque succès, la fabrication de la porcelaine qu'on appelle aujourd'hui *tendre*, et qui pourrait aussi bien s'appeler européenne, à la différence de la porcelaine dure, qu'il faudrait appeler asiatique.

Il ne faut pas opposer le résultat imparfait de cet essai et la circonstance qu'il n'eut pas peut-être d'autre suite, puisque l'ouvrier connaissait la cause de son insuccès, qui devait bien être celle qu'il alléguait, c'est-à-dire l'excessive ardeur du feu, alors que cette sorte de porcelaine demande, comme on sait, une cuisson modérée; et comme il ne donne d'autre raison pour ne pas continuer les expériences que la dépense, son âge avancé et sa volonté de ne pas quitter Venise, il nous est permis de croire, avec une grande vraisemblance, que, s'il avait voulu continuer ses essais, il aurait atteint le but, comme il paraissait y compter. Quel était son nom? quelle fut la détermination prise par le duc? Il ne nous est pas permis de le savoir, faute d'autres documents; mais il est naturel de supposer que de plus graves préoccupations firent abandonner cette entreprise, renouvelée plus tard avec succès, comme nous le verrons, par Alphonse II.

Pendant le gouvernement d'Hercule II, fils et successeur d'Alphonse Ier, qui dura depuis 1534 jusqu'en 1559, nous n'avons trouvé aucune trace de la fabrication des majoliques, sauf dans la première année de ce règne et dans la dernière, c'est-à-dire en 1559; l'artiste qui travaillait dans ce temps-là était probablement Pierre-Paul Stanghi de Faenza, et non pas celui que Frizzi a cru découvrir dans certaines additions à la suite de la chronique d'Équicola, c'est-à-dire un certain Camillo qui « n'avait pas d'égal pour les majoliques[1]; » paroles qui tendraient à faire croire qu'il y exerçait son art depuis plusieurs années, ce dont nous doutons fort pour les raisons qui seront bientôt déduites.

A Alphonse II était réservée la gloire de suivre les traditions de son aïeul, avec de tout autres facilités; cinquante-sept ans d'un règne paisible lui permirent de tenter une foule d'expériences dans la sphère de l'art et de l'industrie. A peine fut-il monté sur le trône, qu'il imprima une

1. *Mémoires pour servir à l'histoire de Ferrare*, vol. IV, p. 376.

nouvelle et vigoureuse impulsion à la fabrication de la majolique, et recommença les essais de celle de la porcelaine qui donna, cette fois, les meilleurs résultats.

Le premier auteur où l'on trouve ce fait mentionné est George Vasari, qui, à la fin de ses *Vies des peintres*, parlant de l'Académie du dessin, s'étend sur le célèbre Buontalenti et les vases de porcelaine fabriqués à Florence sous sa direction, et ajoute ensuite : « Dans cet art, il existe aujourd'hui un maître éminent, Jules d'Urbino, qui est auprès du très-illustre duc Alphonse II ; il fait des vases merveilleux en terres de plusieurs sortes, et d'autres en porcelaine d'une fort belle tournure, sans compter des carreaux de la même matière fort durs, et très-bien finis, de forme octogone ou ronde, pour le pavage, imitant admirablement la mosaïque, etc. [1]. »

A ce témoignage de Vasari[2], qui a l'autorité d'un contemporain, nous ne ferons qu'une objection relative au nom de l'artiste. Dans les livres d'administration de la maison d'Este, nous n'avons trouvé, pendant bien des années, que les noms de Camillo et de Baptiste d'Urbino, avec la qualification de peintres en majolique, mais celle de Jules ne se montra qu'en 1569. Et il n'est pas à Ferrare mêlé à la fabrication de la majolique, mais à Tivoli, dans la magnifique villa de la maison d'Este, où il fut occupé à peindre pour le cardinal Hippolyte. Tout en nous réservant d'établir plus au long la confusion où est tombé Vasari, nous ne pouvons que déplorer l'usage, alors général, de ne pas consigner dans les listes de gens à gages les noms de famille des artistes venus de pays étrangers, usage qui nous laisse dans l'incertitude au sujet de ces deux enfants d'Urbino. Bencivenni Pelli[3] a trouvé l'indication d'un Camillo d'Urbino dans une lettre de Bernard Canigiani, ambassadeur florentin à Ferrare, que nous rapporterons plus loin, et qui a amené Pungileoni[4] à supposer qu'il était le même que Camillo Fontana, frère du célèbre Horace, personnage contemporain. Mais nous croyons devoir repousser cette opinion. Et d'abord, Baptiste, qui était le frère de notre Camillo, n'est point mentionné dans les deux testaments faits en 1570 et 1576 par Guido, père d'Horace et de Camillo Fontana, et que rapporte le même auteur ; or, il n'est pas à supposer qu'il eût oublié un de ses fils, fût-il déjà mort, dans les actes solennels où nous voyons qu'il fait mention, non-seulement de ses enfants

1. *Vies des Peintres,* Florence, Le Monnier, t. XIII, p. 179.
2. *Description de la galerie de Florence.*
3. *Notices sur les majoliques d'Urbino.*
4. Pungileoni, *op. cit.;* Raffaelli, *op. cit.,* p. 36.

alors vivants, mais des femmes et des descendants de ceux qui étaient décédés. Et puis la mort de Camillo d'Urbino, qui travaillait à Ferrare, doit, pour de bonnes raisons, être placée en 1567, tandis que Camillo Fontana vivait encore en 1589.

D'ailleurs, un renseignement qui nous est fort à propos fourni par M. Cittadella pourrait nous conduire à désigner la famille de ces deux artistes. Dans les archives municipales de cette ville, on trouve, sous la date de 1578, la mention d'une aumône accordée à titre de dot à Lucrezia, fille de feu Baptiste Gatti, *maître de la porcelaine de Son Altesse.* La famille Gatti de Castel Durante est mentionnée par Passeri, Pungileoni et Raffaelli, lesquels rapportent que deux de ses membres portèrent à Corfou l'industrie de la majolique ; l'un des deux, nommé Giovanni, marié en 1540, figure dans un acte authentique de la même année, cité par Raffaelli (p. 33, 94). Et maintenant, ne pourrait-on pas dire, à titre d'hypothèse, que ce Giovanni Gatti, marié en 1540, ne fait qu'une seule et même personne avec Baptiste, frère de Camillo d'Urbino, et avec Baptiste Gatti, *maître de la porcelaine,* déjà mort en 1578? Leur naissance à Castel Durante, n'empêcherait pas qu'à Ferrare on les eût dits enfants d'Urbino; ce changement du nom d'une localité secondaire en celui de la ville principale, ou de l'État auquel elle appartenait, est assez fréquent; Horace Fontana nous en fournit lui-même un exemple. Espérons que des recherches ultérieures viendront éclaircir ce point encore obscur, sur lequel on ne nous reprochera pas de nous être étendu, si l'on songe qu'il s'agit de l'inventeur de la porcelaine en Europe.

Nul doute que Camillo et Battista ne fussent des artistes distingués[1]; Alphonse n'était pas homme à mettre entre les mains d'ouvriers médiocres des entreprises auxquelles, par désir de gloire et par inclination, il attachait une grande importance. Et, pour continuer à marcher dans la voie des suppositions, il n'est nullement contraire à la vraisemblance de reconnaître notre Camillo dans celui que Pierre l'Arétin donne pour élève au célèbre dessinateur et peintre Battista Franco dans une lettre qu'il écrit à ce dernier[2]. Quoi qu'il en soit, Camillo se trouve déjà au service du duc, en 1561, recevant un salaire de 6 ducats d'or, ce qui correspond à 23 livres, 2 sous, salaire qui fut porté plus tard à 26 livres, 19 sous, plus la nourriture de deux personnes, évaluée à 29 livres, 9 sous, 17 deniers,

1. Dans une chronique de Ferrare, que nous possédons, il est dit de Camillo qu' « il était pensionné par Son Altesse pour faire des vases de majolique, art où il n'avait guère de rivaux. »

2. *Lettres,* Paris, 1606. L. V. C., 278.

en tout 48 livres, 11 sous, 7 deniers[1]. Une preuve de l'intérêt que lui portait le duc se tire d'une lettre adressée par celui-ci, le 1er juillet 1561, à Girolamo Falletti, son ambassadeur à Venise, où il lui ordonne de s'informer « de ce qu'est devenu Camillo d'Urbino, peintre que nous avons pris à notre service, et qui serait, paraît-il, malade, et de l'engager à revenir dès qu'il sera rétabli. Vous le presserez bien, à cause de certains ouvrages dont nous avons besoin, et qui ne pourraient plus se faire s'il tardait trop. » A cette invitation, Falletti répondait, le 5 juillet, « qu'il n'avait aucune nouvelle de ce Camillo, et ne savait ce qu'il était devenu, mais qu'il ne manquerait pas de le rechercher et de l'engager à revenir. » C'est ici le lieu de remarquer que le duc n'aurait pas dit qu'il avait pris Camillo à son service, s'il avait été déjà attaché à la cour de son père, et qu'en conséquence il faut rapporter à Alphonse, et non à Hercule, les expressions des additions à la chronique d'Équicola, que Frizzi s'est appropriées. Il est certain qu'il s'empressa de retourner à ses travaux, et nous trouvons la mention d'ouvrages importants exécutés sous sa direction dans les fours du château, en l'an 1562. Alors aussi, pour la première fois, apparaît le nom de son frère, Jean-Baptiste, en qualité d'ouvrier de passage; plus tard, il fut inscrit pour un salaire mensuel de 11 livres, 11 sous. Quant à Camillo, il conserva des appointements jusqu'en 1567, année où un terrible accident vint mettre fin à sa vie.

Le récit de cet événement et de ses conséquences se trouve dans deux chroniques ferraraises qui sont en notre possession, dans les mémoires historiques manuscrits de Rondoni, de Merenda et d'autres encore, dans la correspondance de l'ambassadeur florentin Canigiani, et dans quelques lettres de Pigna, secrétaire du duc, avec quelques divergences dans les détails, et nous en donnerons ici un court résumé.

Le 21 août de l'année susdite, un gentilhomme d'Urbino, neveu du cardinal Paleotti, étant venu à Ferrare avec d'autres seigneurs, ses amis, se fit conduire par Camillo, son compatriote, afin de voir la fameuse artillerie qui occupait alors le premier rang en Italie pour la perfection de la fonte et les qualités du tir. Parvenus à la salle dite des munitions, ils y trouvèrent Annibal Borgognoni, qui était le maître fondeur du duc; et celui-ci, voulant leur faire voir le beau poli de l'intérieur d'un canon dit *la Reine*, attacha une bougie allumée au bout d'une lance, et l'introduisit dans le canon sans plus songer qu'il était chargé, de telle sorte que le feu prit aussitôt à la poudre, et qu'il s'ensuivit une horrible explosion qui tua trois des gentilshommes, et blessa grièvement Borgognoni, Camillo

1. 142 francs.

d'Urbino et un de ses ouvriers. Le jour suivant, Pigna écrivit au duc, qui était alors à Belriguardo, que l'ouvrier était mort et que Camillo était en grand danger, son coude droit ayant été brisé et l'os fracturé avec des esquilles d'une nature fâcheuse, sans compter deux lésions graves à la poitrine et à la cuisse gauche, et il ajoutait ces mots : « Je n'oublierai pas, en cette occasion, de rappeler à Votre Excellence que si elle attache quelque importance au secret que Camillo possédait pour la fabrication de la porcelaine et que ce secret ne lui ait pas encore été révélé, il conviendrait d'essayer d'avoir là-dessus tous les éclaircissements que permettra l'accident arrivé. Son confesseur pourrait y aider, en lui faisant un cas de conscience de mourir sans donner au monde un art semblable, et surtout sans le faire connaître au prince qui a payé les frais de ce qu'il a appris dans ce genre. De tout quoi je me suis cru obligé à dire ces quelques mots à Votre Excellence. » — Deux jours plus tard, Pigna, dans une seconde lettre, rendait compte au duc de l'état de l'artiste, qui donnait alors quelque espoir aux médecins, et disait l'avoir visité et avoir obtenu de lui la promesse que, si son mal s'aggravait, il se ferait un devoir de faire connaître à Son Excellence la recette pour fabriquer la porcelaine. Il ajoutait : « Son frère (Baptiste) dit qu'il possède tous ces secrets et en particulier celui de la porcelaine; mais non la manière de mettre la dorure [1]. » Une des chroniques citées dit qu'il mourut en peu de jours, une autre qu'il mourut au bout de quelque temps; et l'ambassadeur florentin écrivait le 25 août que, s'il avait pu guérir, il serait resté privé d'un œil et d'un bras. Mais l'examen des livres de dépenses nous révèle que le salaire lui fut payé jusqu'à la fin de septembre, et en date du 6 novembre on voit qu'il était décédé. Depuis lors, le seul nom qui figure sur les registres est celui de Baptiste, qui continua ses travaux, un moment interrompus, pendant les années 1568 et 1569. On voit même que, le 17 décembre de cette année, lui fut assignée, à titre extraordinaire, une certaine quantité de vin pour un ouvrier qui pilait des substances destinées à la *fabrication de la porcelaine*. Cette mention, qui se voit encore deux années plus tôt, vient confirmer ces paroles de Pigna, à savoir que Baptiste possédait avec son frère les secrets de cet art.

Les affreux tremblements de terre, qui, se reproduisant presque tous les jours pendant les neuf mois qui suivirent le 17 novembre 1570, et à

1. Il veut peut-être parler de la dorure des majoliques, invention attribuée à Giacomo Lanfranco de Pesaro, et pour laquelle le duc Guidobaldo II lui conféra, en 1569, un privilége pour 15 ans dans le duché d'Urbino. (Passeri, *op. cit.*, p. 19.)

des intervalles moins rapprochés, jusqu'en 1574, vinrent désoler la ville de Ferrare et y laissèrent à peine un seul édifice intact, furent peut-être cause de la suspension ou de la cessation des travaux. Mais dans l'état d'ignorance où nous sommes aujourd'hui à ce sujet, il vaut mieux attendre la lumière de recherches nouvelles, que de se lancer dans la carrière des hypothèses.

Pendant cette glorieuse période de la céramique de Ferrare, un autre maître, Baptiste, fils de François, qui se disait fabricant de majoliques et de vases très-nobles, rares et très-beaux, et qui tenait une boutique bien pourvue de ces objets dans l'île de Murano, près de Venise, adressait au duc une lettre, le 23 mai 1567, dans laquelle il lui demande un prêt de 300 écus pour arranger ses affaires et transférer son domicile et sa manufacture à Ferrare. Cette lettre ne reçut probablement aucune réponse. L'indiscrétion de la requête, la multitude de demandes que le duc recevait de prétendus inventeurs de procédés merveilleux, l'habileté incontestable de Camillo et de Baptiste d'Urbin, qui le dispensait d'essayer d'autres artistes, puis enfin l'absence du nom de ce second Baptiste dans les registres des dépenses et des manufacteurs de la cour, nous paraissent des arguments assez concluants pour croire que l'offre du maître de Murano ne fut pas acceptée[1].

Quant à Camillo, quoique nous ne connaissions pas un seul des ouvrages dus à son travail ou à ses conseils, il nous semble, d'après les passages déjà cités de Pigna et les paroles de Canigiani, que nous allons donner, il nous semble, disons-nous, qu'on ne saurait lui refuser la gloire d'avoir été l'inventeur et le créateur de la porcelaine en Europe, tout en tenant compte des tentatives faites précédemment à Venise, et qui ont incontestablement le mérite de la priorité. Vasari, si on laisse de côté l'erreur de nom par lui commise, lui avait payé un juste tribut d'éloges; mais il n'est point d'appréciation plus autorisée, plus certaine, plus incontestable que celle contenue dans une lettre dudit Bernardo Canigiani, ambassadeur florentin à la cour de Ferrare, portant la date de cette ville et du 25 août 1567, et adressée au grand-duc son maître. Dans cette lettre, racontant l'explosion du canon dont nous avons nous-même rapporté les circonstances, il mentionne, parmi les victimes, « Camillo d'Urbino, fabricant de vases et peintre, et en quelque sorte chimiste de Son Excellence, qui est le véritable inventeur moderne de la porcelaine[2]. »

1. Document II.

2. Archives centrales de Florence. Cote de Ferrare. Merenda, chroniqueur de Ferrare, affirme, lui aussi, que Camillo avait le secret de la porcelaine.

Ces paroles sont on ne peut plus claires et explicites, et leur importance est d'autant plus grande qu'elles sortent de la plume d'un Florentin et s'adressent au prince même qui, jusqu'ici, a été dit et cru le premier qui se soit livré, en Italie et en Europe, à ce genre de fabrication.

La découverte faite dans le laboratoire du prince François de Médicis, dont nous contestons à bon droit la priorité, était, il y a peu d'années, presque inconnue hors de l'Italie, à tel point que M. Brongniart qui publia, en 1844, un traité savamment étudié sur la céramique, paraît l'avoir ignorée, et qu'il place en France, et plus d'un siècle plus tard, l'invention de la porcelaine européenne. Mais en Italie, au contraire, elle avait été proclamée à l'époque même de sa réalisation par Vasari et Aldrovandi, et le souvenir en avait été rafraîchi au XVIIe siècle par Magalotti et Bonanni, et au XVIIIe par Passeri, Targioni, l'*Observateur florentin*, Galluzzi et d'autres encore. Galluzzi, dans son *Histoire de la Toscane*, dit que les premières expériences, ordonnées par François Ier, furent faites par Horace Fontana et Camillo d'Urbino; que ceux-ci s'aidèrent, avec grand profit, des conseils d'un Grec qui avait voyagé dans l'Inde; qu'on mit dix ans à atteindre le résultat cherché; que le prince modelait des vases de sa main et en faisait don aux diverses cours [1]. Ces faits sont confirmés par le récit d'André Gussoni [2], ambassadeur vénitien, où il faut remarquer le passage relatif à la période de dix années employée à rechercher la manière de fabriquer la porcelaine, recherche qui, à force de dépenses et d'expériences, finit par être couronnée de succès. Gussoni écrivait en 1575; il faut donc placer au plus tôt en 1565 la date des premiers essais de Florence. Mais, à ce moment, à la cour de Ferrare, la période des expériences était finie, et tandis qu'on tâtonnait à Florence, à Ferrare on fabriquait la porcelaine suivant des règles déterminées [3]. Quant aux essais faits par Côme Ier et mentionnés par Targioni sur la foi d'un discours de Philippe Capriana, qu'aucune autre autorité ne confirme, il est naturel de croire que l'orateur aura voulu attribuer en partie les mérites du fils au père qui avait permis et favorisé son entreprise.

Quant à d'autres essais, mentionnés sur l'autorité de M. Piot [4], et qui

1. Ce Camille est certainement distinct de son homonyme qui travaillait à Ferrare. M. Eugène Piot attribue le mérite de l'entreprise à Pier Maria dit *Il Faentino delle porcellane*, à l'exclusion de Buontalenti. (Jacquemart, *op. cit.*).

2. *Relations des ambassadeurs vénitiens*. 2e série, vol. II.

3. Dans un recueil de recettes de l'ancienne fonderie de Ferrare, conservé aux Archives palatines, on trouve la description des procédés de fabrication de la majolique et de la porcelaine, portant la date de 1583.

4. Jacquemart, *op. cit.; Le Cabinet de l'Amateur*, nouvelle série, n° 1.

auraient été faits à Pesaro ou à Turin par des artistes ombriens, nous attendrons la publication des documents, ou du moins l'indication des sources où ces faits ont été puisés, pour nous former une opinion.

Dans la correspondance du chevalier Hercule Cortile, ambassadeur de Ferrare à Florence, nous ne trouvons qu'un bien petit nombre de renseignements que, cependant, il ne convient pas d'omettre. Une lettre du 7 décembre 1575 accompagne l'envoi d'un petit vase en porcelaine à lui donné par le grand-duc en remplacement d'un autre qui s'était brisé en route. Deux autres lettres, de l'année suivante, nous apprennent que ce prince lui avait fait voir un nombre considérable de vases en porcelaine de grandes dimensions, qui lui ont donné un grand plaisir, parce qu'il craignait que ce genre de fabrication ne réussît pas dans les grands objets. Une autre fois, il fait connaître le désir qu'éprouvait le grand-duc de recevoir en présent quelques ouvrages de couleurs mélangées (*mischi*)[1] « que faisait un certain Camillo, attaché au service de Votre Altesse, lequel est mort, à ce qu'il m'a dit[2]. » Enfin, dans une lettre de 1583 se trouve l'indication de dix-sept pièces de porcelaine, offertes par le grand-duc à D. Alphonse d'Este.

A la fin de cette digression, qui n'est pas hors de lieu, sur la porcelaine florentine, et après avoir établi, aussi bien qu'il a été possible, à qui appartient la priorité d'invention, nous devons reconnaître que les deux princes ont pu fort bien arriver, à des époques très-rapprochées, aux mêmes résultats, sans qu'aucun d'eux connût les procédés de l'autre, car les secrets industriels ou chimiques étaient, en ce temps-là, cachés avec le même soin jaloux que les plus graves affaires de l'État. Et, pour revenir aux majoliques de Ferrare, nous ne croyons pas nous éloigner de la vérité en disant que les efforts faits dans le second atelier doivent avoir été en grande partie consacrés à des ouvrages de luxe et à des expériences, supposition que viendrait encore justifier la rareté, ou plutôt l'absence presque totale de produits qu'on puisse lui attribuer avec quelque certitude. Dans ce genre d'attributions il faut, d'ailleurs, procéder avec la plus grande réserve, et ne pas tenir pour une preuve suffisante les devises faisant allusion à la maison d'Este, qu'on peut trouver sur quelques-uns des vases qui font encore l'ornement des collections publiques ou privées. C'était, en effet, l'usage de ces princes de commander de grands

1. Peut-être s'agit-il de ces petits carreaux pour le pavage dont parle Vasari dans le passage rapporté plus haut.

2. C'est encore là une nouvelle preuve que Camille d'Urbin ne doit pas être confondu avec Camillo Fontana, lequel vivait encore en 1581.

services à Faenza, sans compter les petits objets qu'on trouvait chez les marchands de Ferrare, même à l'époque où la fabrique du château était en activité[1]. Faenza était alors le grand centre manufacturier et commercial de ce genre d'industrie, et on trouve une preuve de son état florissant dans la *Description de l'Italie* du frère Leandro Alberti, imprimée pour la première fois à Bologne, en 1551, et nous citons ici le passage comme le témoignage authentique, et jusqu'ici laissé de côté, d'un écrivain contemporain. Cet auteur, après avoir dit « qu'à Faenza il existe un grand nombre d'artistes illustres dans la fabrication des vases en terre cuite, qui les modèlent avec tant d'adresse, et les peignent si bien de couleurs diverses, qu'ils surpassent tous les autres vases en terre cuite d'Italie, » ajoute les renseignements suivants : « Avec ces vases, qu'ils portent çà et là par toute l'Italie, et surtout à Bologne, les gens de Faenza font beaucoup d'argent. Et un de ces artistes me dit, à ce sujet, que dans un seul jour, la veille de l'Assomption de la Vierge, jour de grande fête à Bologne, il tira de ces vases 300 ducats d'or, et parmi ses confrères les uns en gagnèrent 60 et les autres 40, plus ou moins, suivant le mérite des vases[2]. » Il ne faut pas non plus oublier que, dans la première période de la fabrication ferraraise, on employait des artistes de Faenza qui se servaient même de la terre de leur pays, et dans la

1. Des livres de dépenses des divers princes de la maison d'Este qu'on trouve aux archives du palais de Modène, nous avons extrait les notes suivantes relatives à l'importation de la majolique. — 1546. D. Alphonse d'Este achète de la majolique à Faenza. — 1548. Le cardinal Hippolyte envoie une caisse de majolique en France. — 1556. Autre acquisition faite par D. Alphonse à Nicolò de Faenza, fabricant de majolique.—1559. Payement par la chambre ducale à maître Pierre-Paul Stanghi, de Faenza, d'un à-compte sur la majolique qui se fabrique dans ladite ville. — 1560. Service de 190 pièces exécuté à Faenza pour le cardinal Louis. — 1570, 6 mai. D. Alphonse fait payer à M. Guy Fontana d'Urbin, demeurant à Pesaro, 15 ducats d'or pour faire des tablettes en majolique, pour sa maison de campagne dite l'Isola. — 1574. Balthazar de Faenza, fabricant de majolique, reçoit un à-compte sur les vases en majolique destinés à la pharmacie de l'Isola. On trouve encore la porcelaine blanche, et de diverses couleurs, dans les inventaires de la garde-robe des cardinaux Hippolyte II et Louis. Celui-ci en acheta 15 pièces en 1563 pour 15 écus; il en emporta une caisse à Rome en 1563, et d'autres en France en 1570. Il en avait tout un buffet, et notamment les vases à propos desquels nous trouvons la note suivante : « Un vase en porcelaine blanche, lequel aujourd'hui 3 août 1563 a été reconnu être en majolique blanche. » C'est une preuve suffisante du degré de perfection où s'était élevée la majolique, qu'on pût, malgré son défaut de transparence, la confondre avec la porcelaine.

2. Pour compléter ces renseignements, nous transcrivons un passage d'une lettre d'Orazio Urbani, ambassadeur florentin à Ferrare, en date du 7 novembre 1580 : « On a fait à Faenza de grandes provisions de majoliques pour le roi très-chrétien, lequel a

seconde, au contraire, des ouvriers d'Urbino qui, probablement, suivaient les procédés usités chez eux, ce qui rend encore plus difficile la détermination du caractère et du cachet propre de cette école, jusqu'au moment du moins où on aura découvert quelque produit vraiment authentique qui serve de point de comparaison. C'est pourquoi nous ne voudrions pas nous porter garants de l'authenticité des deux plats ornés d'histoires, qui de Ferrare sont passés en France, et qui portent la devise d'Alphonse II, les flammes avec le mot : *Ardet æternum,* quoiqu'on ait donné de bonnes raisons pour soutenir que c'est là un produit de l'art ferrarais parvenu à son plus haut degré de perfection [1]. Si nous voulions chercher dans les sujets des peintures, dans les devises, dans les mots qui les accompagnent, la preuve d'une origine ferraraise, nous pourrions joindre à ceux qu'on vient de rappeler deux autres plats de grandes dimensions conservés dans le Musée royal de Berlin. L'un représente Flore, l'autre Sémélé, avec le nom de Barbara (Barbe) au revers, surmonté d'une couronne, et placé au milieu d'un trophée d'écussons et d'emblèmes amoureux [2]. On sait, en effet, que la chasse était la préoccupation favorite d'Alphonse II, et le nom de Barbe désignerait la fille de l'empereur Ferdinand Ier, qui, en 1565, fut épousée par le duc, tandis que la couronne indiquerait son origine royale. Barbe, en effet, en sa qualité de fille du roi de Hongrie, avait le titre, les honneurs et les insignes d'une reine [3].

été pris tout d'un coup d'une telle passion pour ces vases, qu'il aurait voulu les faire voyager avec la vitesse des enchantements, s'il l'avait pu. C'est le seigneur Orazio Ruccellaï qui en a commission » (*Archives de Florence*). On trouve encore dans le journal du dernier duc d'Urbino, François-Marie II, la note suivante : « Le 9 septembre 1603, j'envoyai en France huit caisses de vases d'Urbino : elles arrivèrent à Fontainebleau le 23 novembre (Ugolini, *Histoire des comtes et ducs d'Urbino*, t. II, p. 366).

1. Mémoire sur deux plats en majolique. Ferrare, 1836. — Jacquemart, *Gazette des Beaux-Arts*, t. XIII. Un plat et un vase qui portent le même mot se trouvaient au Musée du Louvre, et M. Darcel y a reconnu la manière de l'école des Fontana (*Notice des faïences peintes du Musée du Louvre*. Paris, 1864). Deux vases pareils sont dans le Musée de Kensington. Dans le but d'amoindrir la vraisemblance de l'opinion qui attribue ces productions à la manufacture des princes d'Este, nous observerons que la devise dont elles sont marquées est une répétition de celle que l'on voit au revers d'une médaille, aux effigies d'Alphonse II et de Marguerite Gonzague, et que cette devise fut prise par ce prince à l'occasion de son mariage, c'est-à-dire en 1579, époque à laquelle on n'a trouvé jusqu'à présent aucune mention de l'existence de cette manufacture à Ferrare.

2. Tieck. *Verzeichniss der Werke der della Robbia, Maiolica, Glasmalereien u. s. w., Berlin 1835,* p. 49.

3. Bellini, *Monete di Ferrara,* p. 219.

La probabilité est plus grande encore pour quelques-unes des pièces de la petite mais remarquable collection annexée à la galerie royale de Modène, lesquelles, probablement, proviennent en grande partie des anciennes garde-robes de la maison d'Este; je veux parler de plusieurs plats, d'une coupe avec des ornements d'or, et de quatre magnifiques vases à figures en relief. Cette collection, qui mérite l'attention des connaisseurs en ces matières, est composée de plats, d'écuelles, de soupières, de vases à rafraîchir, de coupes destinées à recevoir des fruits, et des vases dont on vient de parler. Un de ces plats est orné de deux sujets représentant sainte Véronique, et Hercule mettant le lion en pièces, et porte à son revers ce distique :

Hercole che la pelle al leon toglie [1]
Per fare a gli humer soi superbe spoglie.
Sola vir. (*tus*).

Un autre plat porte trois aigles blancs, armes de la maison d'Este, avec la date de 1526. Sur un autre, daté de 1537, a été peinte l'histoire d'Héro et de Léandre, avec cette inscription au revers :

Leandro in mare, e Hero alla finestra [2], et les initiales F.-X. R., c'est-à-dire François-Xanto Rovigo [3].

Les princes de la maison d'Este, dépossédés de Ferrare par le pape Clément VIII, transportèrent leur résidence à Modène et ne songèrent plus aux majoliques, qui, déchues dans l'estime universelle, avaient cédé de nouveau la place, un moment usurpée par elles, à la vaisselle d'argent. Seulement, dans la garde-robe, il en resta quelques pièces auxquelles on associait le nom de Raphaël, et dont les unes furent enlevées au moment de l'invasion française, à la fin du siècle dernier, et les autres demeurèrent ignorées au fond des magasins, jusqu'à ce qu'elles eussent été rendues, il y a seulement trois ans, à la curiosité du public. En 1741, une fabrique de majolique fut établie par une société particulière à Sassuolo, pays voisin de Modène. Elle obtint, en 1754, des priviléges et l'exemption du droit de douane sur les couleurs et les vernis qu'on faisait venir de Venise. Elle employait, dans ses commencements, en qualité de peintre, un certain Pietro Lei, natif de la localité même, qui, plus

1. C'est Hercule qui arrache au lion sa dépouille, pour décorer ses épaules de ce superbe trophée.

2. Léandre dans les flots, et Héro à sa fenêtre.

3. Le même vers avec le nom du même auteur entièrement écrit et la date de 1532 se lisent dans une coupe du Musée du Louvre (Darcel, *op. cit.*, p. 190).

tard, en 1763, alla diriger la fabrique de Pesaro, dont le rétablissement fut suivi d'un heureux succès et d'un débit considérable[1]; et Ignace Cavazzuti, Modenais, qu'on trouve plus tard faisant des peintures pour les fabriques vénitiennes de majolique et de porcelaine, et dirigeant la manufacture de la majolique de Lodi.

La manufacture de Sassuolo, à laquelle fut jointe ensuite la fabrication de la poterie à la façon de Vicence, existe encore, mais réduite à des ouvrages grossiers et d'un usage commun.

Quelques années plus tard, un certain Jean Oxan, Allemand originaire de la Franconie, fit au duc François III la proposition d'établir à Modène une fabrique de porcelaine et de faïence à la mode anglaise, avec cette seule condition : qu'on lui ferait l'avance des frais de premier établissement, évalués par lui à 3,200 livres; mais son offre ne fut pas acceptée.

Pour résumer les faits par nous exposés, nous croyons avoir établi les points suivants : 1° les premiers essais faits dans le but de fabriquer la porcelaine, quelque imparfait qu'en ait été le succès, l'ont été à Venise, en 1519, et par un ouvrier vénitien, à l'instigation d'Alphonse Ier, duc de Ferrare, mais n'ont pas été continués; 2° la reprise des expériences, le mérite et la gloire d'avoir découvert la porcelaine tendre ou européenne appartiennent à Camillo d'Urbino, attaché comme fabricant de majolique et comme peintre à la maison du duc Alphonse II, qui encouragea et aida de toutes ses forces l'inventeur; 3° les porcelaines florentines, jusqu'ici regardées comme les premières en date, doivent céder cette priorité à celles de Ferrare.

Nous terminerons ici ce travail, tout en conservant l'espérance que de nouvelles études permettront de rendre moins imparfaite la connaissance de la majolique et de la porcelaine ferraraises, et de substituer des faits prouvés aux incertitudes et aux hypothèses.

On trouvera à la suite de cette étude cinq documents dont le premier, sans appartenir directement à notre sujet, a paru mériter aussi qu'on le tirât de l'oubli, en tant qu'il fait connaître une des œuvres les plus remarquables qui soient jamais sorties des fabriques d'Urbino.

GIUSEPPE CAMPORI.

1. Passeri, *op. cit.*, p. 92.



DOCUMENTS

I.

Lettre de Paolo Mario à un ministre du duc d'Urbino. (Archives centrales de Florence, Coll. d'Urbino Div. G., rayon 254.)... « Il m'a paru qu'on avait apporté plus de soin à faire ce service en terre que s'il s'était agi de joyaux. Les cartons, venus de Rome pour chaque pièce, sont l'œuvre d'un peintre illustre qui a retracé tous les événements de l'histoire de Jules César. En outre, il a fallu faire et défaire le travail plusieurs fois par suite d'accidents que je ne veux pas raconter ici. Enfin, le service tout entier est fini, et avec une telle perfection, qu'on y trouve les mérites réunis de la peinture, de la sculpture, de la miniature, et de l'histoire de César, que Muzio de Justinopolis, homme docte et éminent, secrétaire de S. E., a rendue dans des vers et des extraits placés au revers de tous les vases. S. E. les a envoyés sous la conduite d'un ouvrier intelligent[1] qui les a fort bien emballés dans dix coffres et fera tous ses efforts pour qu'ils arrivent sains et saufs, ce que je prie Dieu de faire en les délivrant des mains des douaniers d'Aragon[2].

« Urbino, 17 septembre 1563. »

II.

« Baptiste de François au très-illustre duc de Ferrare, son seigneur. » (Archives de Modène.)

« Le serviteur très-fidèle et spécial de Votre Excellence, maître Baptiste (fils) de François, maître en majolique et fabricant de vases très-nobles, rares, très-beaux et de différentes qualités, notifie, par cette lettre mal composée, à V. E., qu'il habite actuellement Murano, dans le district de Venise, avec sa femme et ses enfants, et qu'il y tient une boutique bien pourvue de vases et autres productions du même genre. Ayant entendu exalter la magnanimité et la réputation de V. E. par plusieurs seigneurs et gen-

1. C'est peut-être Raphaël Ciarla. (Pungileoni, *Notices sur les majoliques d'Urbino.*)

2. Il s'agit, dans cette lettre, d'un service de majolique envoyé en présent à Philippe II par e duc Guidobaldo II, le même, croyons-nous, que celui dont il est question dans une lettre écrite par le célèbre littérateur Annibal Caro à la duchesse Vittoria, femme de Guidobaldo, le 15 janvier 1563. Voici le passage : « Le duc votre époux a fait faire ici nombre de dessins, sur divers sujets, pour les peintures d'un service en majolique d'Urbino qui est maintenant terminé. Les dessins sont restés entre les mains de ces ouvriers. »

tilshommes vénitiens, il a été pris du désir de la servir avec les ouvrages de son art, qui lui plairont, il l'espère, vu l'amour qu'elle porte à toutes les productions de l'art et à celles-ci particulièrement. Mais ne pouvant pas abandonner sa boutique et ses pratiques sans l'aide de Dieu et de S. E., il lui demande un prêt de 300 écus pour arranger ses affaires et venir fixer son domicile à Ferrare, dans le but d'y travailler à la requête de V. E. et de ses sujets. Et s'il lui plaît de lui accorder les 300 écus qu'il demande, il obligera lui-même ses héritiers et tous ses biens en la meilleure manière que l'on pourra pour en assurer la restitution. Il prie de lui donner une réponse, à l'adresse de maître Baptiste de François, des majoliques et des vases à Murano, *Rio delli Virrieri*, et il s'offre et se recommande à V. E. — De Venise, le jour de la Très-Sainte Trinité, le 25 mai 1567 »

III.

La comtesse de Lodrone[1] au duc de Ferrare. (Archives de Modène.)

« Le frère du capitaine Priamo, porteur de la présente, arrive à Ferrare complétement au courant de cette affaire de la terre blanche au sujet de laquelle il a déjà supplié V. E., et comme je vois que son désir est de fournir ladite ville de ce genre de marchandise, de la manière la plus avantageuse pour tout le monde et sans préjudice des intérêts particuliers de V. E., ainsi qu'il me l'explique; comme, d'ailleurs, son frère est notre ancien et dévoué serviteur, et enfin par intérêt pour lui-même, je n'ai pas voulu omettre de lui donner cette lettre, suppliant de toutes mes forces V. E. de vouloir bien lui accorder sa juste demande. S'il l'obtient, ainsi que j'en suis assurée d'avance par la gracieuse bonté de V. E., j'y verrai pour moi-même une faveur toute particulière, laquelle, après tant d'autres, en nombre infini, dont j'ai été comblée par V. E., m'obligera à une éternelle reconnaissance. C'est pourquoi, priant Notre-Seigneur de conserver pendant de longues années la très-chère personne de V. E., je lui baise humblement les mains.

« Castel Nuovo, le 20 octobre 1574. »

IV.

Le comte Luigi Montecuccoli aux facteurs[2] du duc de Ferrare. (Archives de Modène.)

« J'ai fait faire à Faenza, pour le sérénissime archiduc de Bavière, deux services de majolique, logés dans seize caisses, que je m'apprête à envoyer à Ferrare.

« Déjà, dans des circonstances semblables, Vos Seigneuries illustrissimes ont donné ordre aux receveurs de Lugo et d'Argenta de laisser passer librement à travers les États de S. A. S. les objets de ce genre, sans leur faire payer aucun droit, tel étant le

1. La comtesse Béatrix, femme du comte Ludovic de Lodrone, une des femmes les plus élégantes et les plus admirées de la cour de Ferrare, morte, encore jeune, en 1587.

2. Les facteurs correspondent aux ministres des finances d'aujourd'hui.

bon plaisir de S. A. Ayant, aujourd'hui, la même traversée à faire, j'ai voulu prévenir Vos Seigneuries, afin qu'elles fassent donner le même ordre. Sur ce, je leur baise les mains, priant Dieu de leur accorder toutes les félicités.

« De mon hôtel, 1er février 1590. »

V.

Francesco Maria Sassatelli à François Ier, duc de Modène. (Archives de Modène.)

« La lettre par laquelle V. A. m'exprime son désir d'avoir au plus tôt un peintre en majolique excellent pour faire des carreaux de pavage ne m'est parvenue que le 16 de ce mois; de façon qu'hier seulement j'ai pu envoyer à Faenza, m'adressant à M. Francesco Vicchij, propriétaire de la plus importante fabrique de majolique qui existe dans cette ville, lequel, étant mon ami personnel, est venu à Imola pour s'entendre avec moi et m'a promis d'envoyer son peintre à Modène. Mais il n'est point possible à ce peintre de partir avant mercredi prochain, ne pouvant laisser imparfaits des travaux importants. Jeudi, je pense qu'il sera à Modène, aux ordres de V. A., et prêt à la servir de son mieux. Je puis assurer V. A. que le magasin de M. Francesco étant aussi le premier de Faenza, son peintre est meilleur que les autres; je ne manquerai donc pas de faire mes efforts pour que les désirs de V. A. soient remplis, n'ayant pas de devoir qui soit plus important à mes yeux; et, sur ce, je la salue avec le plus profond respect.

« Imola, 18 décembre 1639. »

Dans le revers de la lettre : « On a trouvé quelqu'un pour les peintures du pavé en majolique. »



DES LETTRES INITIALES

DANS LES

MANUSCRITS DU MOYEN AGE

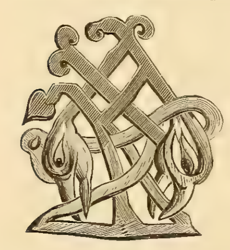


ONTEMPORAINES des plus anciens manuscrits du moyen âge, les lettres ornées témoignent, avec les livres qu'elles décorent, du réveil des études et de l'art au sortir des convulsions au milieu desquelles l'empire romain s'abîma, tandis que naissait la société nouvelle.. Elles sont les premières et les plus fréquentes manifestations du goût décoratif de ces époques encore barbares qui furent pour nous une aurore; aussi occupent-elles une place considérable dans l'histoire des arts du dessin. Les lettres initiales se développent avant que l'on songe à représenter la figure humaine avec laquelle on les voit bientôt combinées. Ces ornements, qu'il était si facile d'oblitérer et de détruire, ont survécu à toutes les décorations sculptées sur les édifices contemporains; c'est donc surtout par eux que nous pouvons mesurer ce qu'il restait de goût et de science en ces temps reculés. Les monuments que l'on croyait bâtis pour des siècles ont disparu, et avec eux se sont perdues les décorations qui couvraient leurs murs. Les lettres barbares ou ingénieuses tracées et enluminées au milieu des textes sur le parchemin leur ont survécu;

et comme aux époques où coexistent l'art monumental et l'art de l'enlumineur, ces deux arts paraissent être des branches sorties d'un même tronc ; de ce qui existe on peut conclure pour ce qui n'existe plus. De là l'importance des lettres initiales et de l'étude de leurs transformations successives.



l'aide d'un livre que M. Édouard Fleury vient d'achever sur cette matière, nous pouvons aujourd'hui poser les principaux jalons de cette étude. Bien que l'auteur ait volontairement rétréci le champ de son examen en le restreignant aux manuscrits d'une seule bibliothèque, les matériaux qu'il trouvait sous sa main étaient assez abondants et variés pour ne lui laisser de desiderata qu'en petit nombre [1]. Prenant l'art des initiales ornées à ses commencements, au VIIe siècle, il l'a conduit d'étape en étape jusqu'au XVIe, où il le voit expirer, vaincu par la typographie à laquelle cet art s'était associé quelque temps.

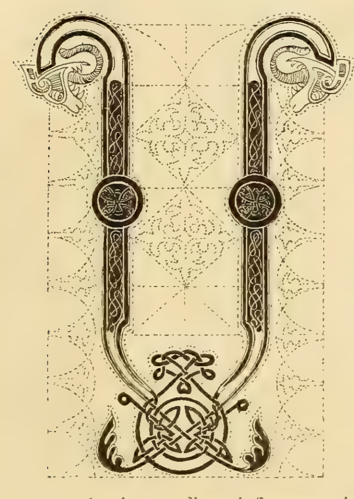


u VIIe siècle, la barbarie règne. Les lettres initiales sont des capitales romaines composées d'entrelacs grossiers qui se combinent avec des animaux. Souvent même des animaux les composent seuls. Ce sont des chiens, des oiseaux à bec recourbé qui ressemblent à des perroquets, et fréquemment des poissons. Les feuillages sont rares, et lorsque parfois il s'en présente ils montrent des lobes profonds, un dessin indécis, et ils affectent quelque ressemblance avec les ornements orientaux. Un trait épais à la plume dessine les détails principaux, et accuse les contours qui enserrent une couleur pâle, non gouachée, jaune, verte ou rouge. Il est impossible de ne point saisir une analogie frappante entre les lettres ainsi faites et les émaux cloisonnés.

Ces initiales barbares nous semblent produites par un art national, si l'on peut donner le nom d'œuvre d'art à ces ébauches que l'instinct a tracées. Sur les fibules, les plaques de ceinturon et les boucles trouvés dans les tombes mérovingiennes, on remarque le même goût pour les

1. *Les Manuscrits à miniatures de la Bibliothèque de Laon*, par M. Édouard Fleury. 2 vol. in-4 de 119 et 140 pages, avec 50 planches lithographiées et de nombreuses initiales dans le texte. — Dumoulin, Paris, 1863. (La *Gazette des Beaux-Arts*, tome XIV, a déjà signalé la première partie de ce livre.)

entrelacs; les monuments scandinaves de toutes les époques montrent l'alliance des méandres compliqués avec les animaux, et les différences d'origine ne sont pas si grandes entre toutes les peuplades qui ont envahi l'Europe au ve siècle, qu'on ne puisse inférer ce que faisaient les unes de ce que l'on sait avoir été pratiqué par les autres.



N grand progrès se fait sentir au IXe siècle, la main s'assouplit, le goût se forme et se modifie sous une influence latine compliquée parfois de traditions arabes. On voit souvent dans le même manuscrit les lettres tournures, lettres à enlacements et à nattes terminées par des têtes d'animaux, de levrettes surtout, alterner avec d'autres lettres aux jambages garnis de grecques, de feuilles entablées et de rinceaux d'un caractère antique. A côté, des feuillages polylobés, cordiformes, d'un dessin très-élégant, et des volutes où perchent des colombes, des canards et des paons, témoignent d'une influence orientale. Ces trois systèmes réunis se trouvent dans un magnifique évangéliaire (n° 68) provenant de la bibliothèque du chapitre de Notre-Dame de Laon, manuscrit auquel M. Édouard Fleury a emprunté de grandes lettres enclavées et à encadrements qui ornent toute une page petit in-folio de son ouvrage.

Dans ce manuscrit, un des plus beaux que nous connaissions, l'or est employé avec abondance pour dessiner les lettres et les encadrements, et on l'y voit toujours appliqué sur une couche de vermillon qui déborde et forme listel. Le pourpre et le vert ainsi que le bleu lapis remplissent l'épaisseur des jambages sur lesquels des ornements se détachent, soit en blanc sur bleu, soit en noir ou en vert foncé sur violet pâle, soit en or sur pourpre. Alliances de couleurs et de tons d'une grande richesse, qui indiquent une longue habitude du décor et un grand sentiment de l'harmonie.

Ce système et cette richesse dominent pendant toute la période qu'on peut appeler la renaissance carolingienne, durant laquelle le goût franc apparaît dans un manuscrit, tandis que le goût antique se marque dans un autre. Mais, après la mort de Charles le Chauve, la barbarie envahit de nou-

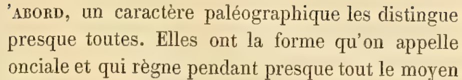
veau la calligraphie ornée. D'abord le bleu d'azur obtenu avec l'outremer disparaît, puis l'or, puis le vermillon. L'encre finit presque par être seule employée pour tracer les lettres ornées qui commencent les chapitres. A cette époque, l'on exécute peu de manuscrits et l'on en décore moins encore avec luxe. Les motifs d'ornementation sont toujours les mêmes, ou plutôt empruntés aux mêmes sources.

Pendant ce temps, en Angleterre, règne un système très-particulier de décoration qui est presque exclusivement calligraphique et qui porte le nom d'anglo-saxon. Les lettres de formes aiguës et bizarres sont couvertes de passements qui forment les méandres les plus compliqués, et sont bordées par un trait excessivement fin qui, vers leurs extrémités, s'enroule en spirales dont les nombreuses volutes sont tracées avec une sûreté de main et une régularité merveilleuses. Un ponctué rouge, simple et parfois double, borde la lettre. Il est impossible de ne point être frappé de l'analogie qui existe entre cette calligraphie et les bijoux, les crosses et les châsses que l'on conserve encore en Angleterre et qui proviennent surtout d'Irlande et de la côte occidentale de la Grande-Bretagne.



ANS le milieu du XIe siècle, une seconde renaissance commence et atteint son apogée au XIIe siècle, pendant lequel l'ornementation des manuscrits offre une grande abondance et beaucoup de variété. Plus tard, les sujets peints sont violemment introduits dans le champ de la lettre, tandis que l'ornementation constitutive devient plus monotone et perd chaque jour de son importance jusqu'au XVe siècle, où une seconde transformation s'opère. L'ornementation déploie alors un luxe excessif.

Il nous serait assez difficile de préciser le caractère de l'ornementation des XIe et XIIe siècles, si nous n'avions le secours de quelques-unes des initiales qui accompagnent les planches du livre de M. Édouard Fleury, initiales que nous avons soin de disposer dans l'ordre chronologique en tête de chacun des paragraphes où nous essayons de caractériser le genre auquel elles appartiennent.





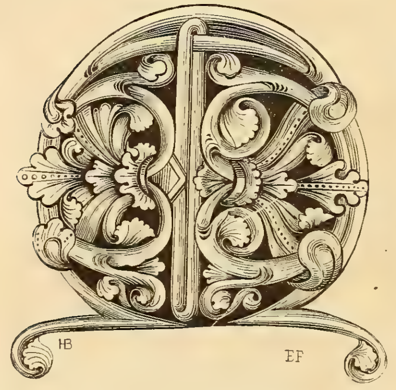
'abord, un caractère paléographique les distingue presque toutes. Elles ont la forme qu'on appelle onciale et qui règne pendant presque tout le moyen âge, à partir du milieu du xiie siècle. Ces lettres en outre sont formées de vigoureux rameaux d'où naissent des bourgeons à peine épanouis, se combinant avec quelques entrelacs, souvenirs lointains de la tradition mérovingienne. Dans cette végétation vigoureuse, abondante et plantureuse, pour ainsi dire, souvent s'emmêlent des dragons qui se combattent ou qui s'attaquent à de petits hommes. Tout respire la force et marque comme une impatience de la vie. C'est un grouillement de végétaux, de monstres et d'hommes confondus, multiples, enlacés, formant comme un être anormal et bizarre, ainsi qu'il pouvait en exister dans les genèses de la matière s'essayant aux organismes primitifs; et cette chose qui n'est ni homme, ni monstre, ni végétal, se résout en une simple lettre de l'alphabet.

Malgré ces complications dans la forme, l'ornementation feuillagée suit dans les manuscrits les mêmes développements que dans l'architecture. L'art est un. Ces développements, c'est la nature qui en montre la succession. Au xie siècle, ce n'est encore qu'une pousse vigoureuse, enroulée sur elle-même et contournée de cent façons diverses, une pousse d'où naissent des bourgeons à peine ouverts et indéterminés. Plus tard, ces bourgeons brisent leur enveloppe et s'épanouissent; des feuilles naissent à l'insertion des branches secondaires sur le tronc principal, feuilles aux divisions nombreuses, arrondies et toujours divisées par triades.



'est encore, à y regarder de près, une tradition lointaine de l'acanthe antique, mais renouvelée, modifiée par l'imitation libre et intelligente de quelques-uns des végétaux que les ornemanistes du Nord rencontraient le plus souvent. L'espèce est encore indistincte. Lorsque cette ornementation est transportée dans l'architecture, les formes rondes des contours s'y accordent avec le cintre des arcs, la courbure des stipules avec le profil des moulures, et

leurs entrelacs nombreux et ramassés avec le caractère lourd et trapu de l'édifice.



AIS dans les manuscrits, l'artiste use de plus de liberté, et les différentes tiges qui s'y enroulent s'épanouissent souvent en une large feuille plissée comme un éventail dont les bords déchiquetés s'échappent de place en place en longues lanières lobées à leurs extrémités et décorées de rangs de perles en guise de nervure. L'œil de la lettre est parfois évidé et laisse le champ libre au miniaturiste, mais ses jambages se terminent toujours par des enroulements qu'amortit toujours la même feuille à trois divisions, quand ce n'est pas une tête d'homme grimaçante ou de dragon. Les riches colorations sont revenues, et s'il existe de magnifiques initiales tracées à la plume avec un grand goût et une merveilleuse habileté, et dont l'encre noire et l'encre rouge font tous les frais, il y en a d'autres éclatantes d'or, d'outremer, de vermillon, de sinople et de pourpre. Toutefois, cette dernière couleur est moins fréquemment employée qu'à l'époque carlovingienne et tourne souvent au brun roux. Ces couleurs sont fortement gouachées et des rehauts blancs viennent y accentuer les lumières, tandis que les traits de contour sont exclusivement noirs ou d'un brun très-foncé.

Au XIIe siècle, époque de rajeunissement d'où naît en France une architecture nouvelle, les lettres ornées montrent une abondance et une variété de motifs qu'on ne retrouve point plus tard, et une sûreté de main qui n'a pas été surpassée.

L'Angleterre pourrait bien ne pas être étrangère à cette renaissance qui s'est fait sentir chez elle dès le commencement du XIe siècle sous une influence byzantine très-prononcée, et qui a laissé de nombreux témoignages de son activité et de son goût dans des manuscrits d'origine et de date certaines. Du reste le réveil est partout, en France, en Allemagne comme en Angleterre. L'Italie seule semble suivre à une lointaine distance, qu'elle franchit presque d'un bond au XIIIe siècle, pour devancer ses rivales et leur imposer plus tard son exemple.

Nous avons pour témoin de cette infériorité de l'Italie au XIIIe siècle dans l'art de l'enluminure — et nous ajouterons dans toutes les branches des connaissances humaines — un auteur qu'on ne saurait récuser, car c'est le Dante lui-même.



AIS, pour en revenir au XIIe siècle, nous devons remarquer qu'à côté des majuscules peintes que nous venons d'essayer de caractériser il en est d'autres de moindre importance qui doivent être l'œuvre d'artistes exclusivement calligraphes. Le corps de la lettre souvent mi-parti rouge et bleu est accompagné d'une foule de paraphes filiformes tracés avec une remarquable sûreté de main et étendant souvent leurs caprices sur les marges, bien au delà du champ occupé par la lettre. Ces filigranes rouges ou bleus sont comme un lointain souvenir des lettres anglo-saxonnes du IXe siècle, dont nous avons parlé plus haut.



'IL est probable qu'une vignette à jour pouvait souvent donner, au moyen d'un poncis, la forme de ces grandes lettres pleines qu'il n'y avait plus qu'à décorer d'appendices calligraphiques, il faut reconnaître que l'impression de caractères en relief était déjà pratiquée au XIIe siècle, mais restreinte aux initiales.

L'honneur de cette découverte revient à M. Édouard Fleury. Frappé de la ressemblance que présentaient dans leurs corps plusieurs lettres d'un même manuscrit, qui ne différaient que par les ornements, il n'eut pas besoin d'avoir longtemps recours à ses connaissances typographiques pour recon-

naître au revers une trace de foulure résultant de l'impression. La lettre S qui sert d'initiale à ce paragraphe lui en fournit la preuve. Le corps de la lettre qui seul a été imprimé a produit une foulure, tandis que les ornements qui l'accompagnent, appliqués au pinceau et variés suivant les caprices de l'exécutant, n'en montrent aucune trace.

Penser qu'il a fallu presque trois siècles pour que ce procédé, imaginé peut-être par quelque enlumineur nomade, afin d'expédier au plus vite la besogne que lui confiaient les églises et les abbayes, devînt le procédé pratique et industriel qui a donné à la diffusion de la pensée ces magnifiques développements dont nous usons et abusons tant aujourd'hui!

Durant le XIIIe siècle, l'ornementation végétale suit les développements que nous avons indiqués. Les feuilles se caractérisent et prennent une forme individuelle qui permet de reconnaître à quel végétal elles ont été empruntées. C'est le plus souvent la feuille du chêne, de l'érable, du lierre ou du figuier sauvage. Les autres plantes qui fournissent un si grand nombre de modèles à la sculpture décorative sont presque négligées par l'enlumineur, qui reproduit le même modèle à satiété. L'élément humain prend une grande importance à cette époque.

Les scènes, souvent compliquées, occupent tout le champ des lettres et couvrent parfois leurs jambages, ne laissant plus à l'ornement qu'une place secondaire qui conduit l'artiste à en modifier la nature. L'ornement se transforme alors en appendices qui s'échappent des extrémités de la lettre et se prolongent jusqu'à former des bordures de pages et même des encadrements.

Des dragons, des feuillages les terminent; des hommes, des quadrupèdes, des monstres et des oiseaux y posent ou y perchent. Les épanouissements terminaux de ces appendices se détachent sur un fond coloré, bordé de noir, et dont les contours échancrés ont été comparés à ceux de l'aile d'une chauve-souris. Quant au corps de la lettre et de ses appendices, quelle qu'en soit la couleur, bleue, rouge ou violette, il est presque toujours réchampi de légers ornements blancs, et présente de longs feuillages frangés, des zigzags, des disques et des points. Nous ne nions point l'élégance de cette décoration, mais c'est une chose qui surprend que sa monotonie, si on la compare à la multiplicité et à la variété de l'architecture pendant la même période.

Aussi, sans les miniatures qui gagnent alors en importance ce que la lettre y perd en variété, les manuscrits de cette époque seraient d'un intérêt médiocre, à cause de la répétition incessante des mêmes motifs.

Les ornements légers, capricieux, abondants, un peu grêles, presque toujours composés avec un grand goût, se combinent cependant à merveille avec l'écriture anguleuse de l'époque, et apportent une grande gaieté dans les pages des manuscrits. Malheureusement qui a vu une feuille ainsi décorée les a presque toutes vues. Mais des scènes de mœurs, des détails de costume, d'armement, d'ustensiles, de jeux, etc., ornent les appendices. Il est à remarquer que ces personnages n'ont le plus souvent aucun rapport avec les scènes peintes dans le champ de la lettre. Ils sont grotesques, parfois un peu trop gaulois, mais rarement indécents. Ceux que M. Édouard Fleury reproduit d'après un *Gratiani Decretum* de la bibliothèque de Laon sont une exception.

Parfois dans les « Bibles moralisées » le texte est commenté d'une façon aussi vive par l'écrivain que par l'enlumineur; mais toute intention mauvaise doit être écartée de la glose comme du dessin. A côté du mot précis on peint le fait brutal. Cette franchise d'allure n'était qu'une affaire de civilisation, et rien de plus. On en a bien la preuve dans les Sermonnaires et dans les Traités d'éducation du moyen âge.

Habitant sur un sol où les monuments romains étaient toujours debout, les Italiens ne purent jamais s'affranchir entièrement de l'influence antique; même aux époques où ils voulurent suivre le plus volontiers les leçons venues du Nord, ils s'y montrèrent instinctivement rebelles et restèrent à moitié latins. Aussi les ornements des manuscrits italiens ont-ils constamment une physionomie différente de ceux des autres nations. C'est presque toujours une longue feuille qui domine, et qui compose presque exclusivement les ornements: feuille d'acanthe, si l'on veut, mais moins profondément découpée que dans l'antiquité, ressemblant assez du reste à celle qui est le fond de toute l'ornementation du XIIe siècle, avec un caractère moins robuste. Elle s'allonge et s'étale au lieu de se multiplier; elle se combine avec

des tiges interrompues par des nœuds et enveloppées de longs feuillages, qui servent d'encadrements aux pages ou de divisions aux colonnes du texte. Souvent des quadrilobes, à champ doré, interrompent ces tiges : intrusion des formes architecturales qu'il est presque impossible de rencontrer dans les manuscrits français.

P ARFOIS des bustes d'assez grande proportion ou des personnages entiers sont mêlés aux ornements et deviennent ornements eux-mêmes, comme on peut le voir dans le personnage barbu et drapé qui, pour figurer un P, allonge ici la jambe en dehors du cadre où se tient son corps.

Outre la forme et le style, il est encore un élément qui sert à distinguer les manuscrits italiens de ceux des autres pays : c'est la couleur. Nous l'avons observé sur les initiales peintes comme sur les miniatures et sur les tableaux; chaque race apporte dans la façon de voir et d'employer la couleur des qualités natives qui sont toujours les mêmes, dans les époques de barbarie inconsciente comme dans les moments de science raffinée. En France, les couleurs éclatantes et employées en toute franchise dominent. En Angleterre la note française serait poussée au suraigu, si le blanc n'atténuait pas quelque peu l'intensité des couleurs les plus vives. L'Allemagne met une sourdine et fait dominer le mode mineur des verts sombres et des rouges bruns. L'Italie fait doucement chanter les roses suivant une double gamme ascendante et descendante.

Puis, lorsque vient le xve siècle, l'Italie abandonne l'enluminure et se plaît en des ornements presque exclusivement tracés à la plume avec quelques touches d'une couleur très-sobre. C'est avec plus d'élégance le même inextricable enlacement qu'au xie siècle de tiges vigoureuses, d'où naissent des feuilles à peine épanouies.

Les manuscrits italiens enluminés que la bibliothèque du chapitre de Laon possédait dès l'année 1346, ainsi que ceux de même origine qui étaient conservés dans d'autres établissements religieux, peuvent-ils rendre compte de la transformation qui s'opéra dans les arts du dessin en France vers la fin du xive siècle? Telle est la question que se pose M. Édouard Fleury : question plus générale que celle que nous traitons ici, puisque nous la restreignons aux simples ornements.

Nous pensons, néanmoins, que si ces manuscrits furent les missionnaires d'un art nouveau, leur influence dut être fort restreinte et toute locale. Il faut donc chercher ailleurs l'origine de l'italianisme que l'on

remarque dans les peintures d'un grand nombre de manuscrits aux commencements du xve siècle. Cette école italo-française, qui enlumina la plupart des manuscrits de Jean, duc de Berry, nous semblerait née et développée sous l'influence des peintres italiens d'Avignon, si nous ne trouvions également une école italo-allemande contemporaine. A la même époque, un double courant venu d'au delà des Alpes semble avoir si profondément modifié l'art dans les ateliers de Cologne et dans les ateliers inconnus qui travaillèrent pour la puissante lignée du roi Jean, que les œuvres des deux écoles montrent de nombreux points de ressemblance.

De plus, cette influence s'étend de l'autre côté du Rhin jusqu'en Bohême; et dans les manuscrits enluminés aux environs de Prague, nous retrouvons les mêmes errements que dans ceux qui sont dus à l'Occident. Les peintres Thomas de Mutina et Nicolas Wurmser y sont presque des artistes italiens, qui furent instruits, sans doute, à Avignon d'où était venu l'architecte qui bâtit la cathédrale de Prague qu'ils décorèrent.

Mais cette influence italienne fut temporaire et bientôt annihilée par l'école flamande, à la tête de laquelle étaient les Van-Eyck. D'ailleurs, elle fut sans action sur la décoration même des manuscrits. Dans ceux où les miniatures portent le plus l'empreinte du caractère italien, les lettres avec l'ornementation qui en dépend sont très-françaises et appartiennent à la même tradition que dans les manuscrits vierges de toute influence étrangère. C'est qu'il y avait deux classes d'enlumineurs : des artistes et des artisans. Les premiers, inquiets et chercheurs, peignaient de grandes scènes sur les panneaux des retables et couvraient de leurs miniatures le vélin des manuscrits, tandis que les seconds travaillaient toujours sur des modèles invariables et transmis de longue main.

Nous en avons une preuve frappante dans l'ornementation même au xve siècle. Non-seulement alors les miniatures se séparent plus nettement de la lettre, si bien qu'il y a beaucoup de manuscrits qui, complets du reste, n'ont pas reçu ce décor aux places qui lui étaient réservées,

mais les ornements eux-mêmes sont bien évidemment le produit de deux mains différentes.

C'est même à cette division du travail qu'il faut attribuer le peu d'accord que l'on remarque alors entre les différents éléments de l'ornementation de ces manuscrits. Chacun s'occupe exclusivement de ce qui le concerne, et nous ne trouvons pas qu'il le fasse toujours mieux qu'au temps où le même artiste composait et peignait lui-même la lettre et les miniatures qu'il combinait avec elle.

Se réduisant à de moindres dimensions, la lettre initiale conserve la forme et surtout l'ornementation feuillagée du siècle précédent. Ce sont surtout les feuilles anguleuses de l'érable, du lierre et de la vigne, dessinées en noir, qui s'enlèvent en vigueur le plus souvent sur un fond coloré. Puis, autour de la page qui renferme la miniature de la lettre initiale et de quelques lignes d'écriture, se croise et s'emmêle un inextricable réseau de tiges filiformes aux feuilles de lierre alternant avec les branchages plus vigoureux du figuier sauvage aux feuilles longues, profondément divisées et capricieusement enroulées sur elles-mêmes. Des roses, des bluets, des pensées, des pervenches, sont comme la floraison de ces végétations hétérogènes. Au commencement, cette ornementation, d'un ton beaucoup moins soutenu que les lettres initiales tracées par une autre main, s'enlève sur le fond blanc du parchemin. Plus tard elle est bordée par un encadrement rectiligne dont elle ne dépasse point le champ diversement coloré. Il arrive aussi que des figures, des scènes, variées suivant la nature du manuscrit, sont intercalées dans ces panneaux, surtout aux calendriers qui précèdent les livres d'heures et dans ces livres eux-mêmes. L'ornement ne s'étend généralement que sur deux des côtés de la feuille et forme équerre sur la marge et dans le bas. L'effet qui en résulte est assez disgracieux et ce système nous semble assez peu explicable, car nous ne concevons point la raison qui oblige de charger de couleurs, parfois violentes, toute la moitié d'une page en laissant l'autre moitié sans aucun rappel d'ornement ni de couleur. Il faut reconnaître néanmoins que les peintres ornemanistes ont parfois tiré un excellent parti de ce champ qui leur était uniformément livré, comme le prouvent, entre autres manuscrits, les magnifiques *Heures d'Anne de Bretagne.*

Sur les colonnes qui bordent les pages, des artistes très-habiles ont figuré une suite de plantes peintes avec un très-grand scrupule d'après la nature même. Mais ces marges sont devenues un herbier tout à fait indépendant de l'art de la composition des ornements, car il ne faut pas que la fidélité de la copie nous dissimule l'inanité de l'invention.

RESTANT isolés dans leur atelier sans s'apercevoir que le goût se transformait autour d'eux, les enlumineurs d'initiales conservèrent, durant la plus grande partie du XVe siècle, comme nous l'avons dit, les traditions de forme et de couleur usitées au siècle précédent. Ils finirent cependant par être remplacés par une autre école qui appartient plutôt à la calligraphie qu'à la peinture, et qui compose ses lettres, anguleuses comme l'écriture contemporaine, de paraphes quelque peu bizarres et représentant parfois des masques et des profils grotesques.

L'invention de l'imprimerie ne tua, du premier coup, ni la calligraphie ni l'art de l'enlumineur. On écrivit des manuscrits, œuvres de luxe, bien longtemps encore, et dans les imprimés on eut soin de réserver un champ libre destiné à l'enlumineur, en se contentant d'indiquer en marge par une petite capitale quelle était la lettre qu'il devait tracer et peindre.

Mais avec le XVIe siècle l'ornement se transforme. Il emprunte ses motifs et ses principaux éléments aux grotesques dont Nicoletto de Modène, Jean d'Udine, Battista Franco et l'école de Raphaël nous ont laissé de si précieux spécimens. Les éléments architectoniques s'y mêlent parfois plus que de raison.

Enfin, se modifiant au gré des variations du goût et de la mode, l'ornementation des manuscrits se poursuit jusqu'à la fin du règne de Louis XIV, imitant en camaïeu les vignettes noires que les typographes mettent en tête et à la fin des chapitres de leurs imprimés.

Telle est à peu près l'histoire de l'ornementation des lettres initiales que M. Édouard Fleury nous a permis de tracer, d'après les deux parties du volume où il a décrit les manuscrits à miniatures de la bibliothèque de Laon. Les renseignements dont ce livre est prodigue s'étendent,

on le voit, au delà du but que l'auteur semble s'être fixé; quelques-uns même sont inédits. Aussi l'Académie des inscriptions et belles-lettres vient-elle d'accorder à son auteur la troisième des médailles attribuées à l'étude des antiquités de la France.

Bien que l'étude générale des arts au moyen âge doive surtout tirer profit des recherches de M. Édouard Fleury et de la reproduction exacte de types nombreux auxquels la couleur seule fait défaut pour qu'ils soient complets, on nous permettra d'attribuer encore un autre mérite à ce livre : c'est qu'en nous dévoilant les richesses contenues dans une bibliothèque de province, il nous permet de constater que la France est plus riche qu'on ne le croit communément en ces œuvres qui font les nations intelligentes.

Il est peu de villes où, avec un peu de bonne volonté, on ne puisse trouver quelqu'une de ces choses qui intéressent l'esprit; et il en est beaucoup qui renferment des trésors. Aussi doit-on se montrer reconnaissant envers ceux qui ont le courage de révéler la France à elle-même.

ALFRED DARCEL.



HIPPOLYTE FLANDRIN[1]





Dix ans après l'achèvement de ses travaux à Saint-Paul, de Nîmes, Flandrin, appelé dans sa ville natale, y décorait l'ancienne abbaye d'Ainay de peintures qui doivent être rapprochées des précédentes, parce qu'elles ont été conçues dans le même esprit et dérivent de la même inspiration. L'ancienne église abbatiale, reconstruite au xe et au xie siècle et plus tard encore modifiée sans doute, reproduit, comme Saint-Paul, par sa division en trois nefs terminées par trois absides, le plan et la disposition des plus anciens temples chrétiens; mais elle n'est pas, comme la basilique moderne, éclairée par des flots de lumière qui ne laissent dans l'obscurité aucune partie de l'édifice, aucune des figures dont le peintre l'a revêtu. A Ainay, ce n'est guère qu'à la clarté des lampes et des cierges que l'on parvient à distinguer, à la voûte des absides, les grandes silhouettes dont le contour se découpe pur et ferme sur le fond d'or étincelant. Il faut se résigner à perdre à peu près tout le reste; et cependant les personnes à qui il a été donné de considérer ces peintures de près affirment que dans aucune œuvre le pinceau de Flandrin n'a été plus souple, plus savant et plus ferme. Un petit nombre de figures symétriquement placées et d'une simplicité extrême d'attitude et de geste suffit

1. Voir la précédente livraison (août 1864).

à remplir les trois demi-coupoles des absides. Dans celle du centre, le Christ est debout, bénissant d'une main, de l'autre tenant le globe du monde ; à sa droite est la sainte Vierge, qui conduit vers lui sainte Blandine, reconnaissable au lis, symbole de sa virginité, et aux fers, témoins de son esclavage, et sainte Clotilde, qui presse la croix sur sa poitrine ; à sa gauche, l'archange saint Michel, portant le glaive et la bannière céleste, précède le premier apôtre de Lyon, saint Pothin, qui s'avance en chancelant, penché sur son bâton pastoral, et derrière lui le grand apôtre des Gaules, saint Martin, agenouillé. Les deux absides latérales sont décorées avec la même sobriété : dans celle de droite, on voit saint Benoît assis sur son siége abbatial, et à ses pieds deux jeunes moines qui vouent à sa règle leur communauté primitivement placée sous l'invocation de saint Martin ; dans celle de gauche, saint Badulfe, les bras levés vers le ciel, appelant la bénédiction divine sur l'abbaye d'Ainay, dont on reconnaît l'image placée près de lui, tandis que du côté opposé on voit s'écrouler le temple païen sur les ruines duquel l'église chrétienne a été bâtie.

Le style austère de ces figures, l'extrême simplicité de la composition, où elles sont rapprochées mais non liées par une action commune, font penser aux mosaïques byzantines dont l'aspect grandiose avait souvent rempli l'artiste d'admiration durant son séjour en Italie, ou encore aux peintures des catacombes qui conservent tant de puissance dans leur apparent dénûment. Flandrin n'a eu garde toutefois de reproduire des unes ou des autres l'enfantine gaucherie, les formes roides et dures, l'aspect parfois sauvage. Pourtant, s'il eût été un de ces auteurs nés copistes dont parle La Bruyère, quelle meilleure occasion pouvait-il rencontrer de faire à peu de frais de l'art naïf et primitif ? Nulle part l'emprunt n'eût paru mieux motivé ; on sait bien qu'il n'eût pas manqué d'admirateurs, s'il s'était fait pauvre pour paraître simple. Mais non : en consultant les œuvres de l'enfance de l'art chrétien, comme ailleurs celles de sa forte jeunesse, il n'a point renoncé à l'invention personnelle ; il n'a rien abandonné de lui-même, ni des ressources dont dispose l'artiste moderne, formé à l'étude des meilleurs modèles de l'antiquité et de la renaissance ; il n'a point enchaîné sa liberté ; il a pu se souvenir sans rien prendre en réalité. Ce qui l'avait surtout frappé dans les peintures des catacombes, c'est la persistance du principe antique, à qui un mouvement, une attitude, un contour suffit pour tout dire, et qui n'a pas eu besoin d'autre chose pour se trouver prêt, à la décadence de l'art païen, à exprimer des idées nouvelles ; dans les mosaïques, c'est le caractère surhumain de ces grandes et rigides figures immobiles sur leurs fonds d'or, et semblables à des apparitions au milieu du ciel entr'ouvert ; et ce qu'il a

conservé des unes et des autres, c'est ce principe, c'est ce caractère, c'est la grandeur du sentiment avec la simplicité des moyens. Si l'on veut voir de la manière dans les œuvres qu'il a composées sur ces modèles, on avouera que cette manière convient bien à la fière et robuste peinture qui a pour cadre la pierre des églises.

Il nous reste à parler du monument où toutes les qualités du talent de Flandrin se sont déployées avec le plus d'ampleur et d'aisance. La frise de l'église Saint-Vincent de Paul, à Paris, marque le point culminant dans sa carrière. Il n'en commença l'exécution qu'après avoir terminé les peinture de Saint-Paul, de Nîmes; mais cette mission lui avait été confiée dès 1848, après l'achèvement du chœur de Saint-Germain des Prés.

M. Ingres était chargé de ce travail à l'origine; mais il y avait renoncé. Il fut proposé à Paul Delaroche, qui le refusa. M. Picot l'obtint. Mais la révolution de 1848 étant survenue, la nouvelle administration de la Ville ne se tint pas pour engagée et s'adressa à Flandrin. M. Marrast, alors maire de Paris, avait été frappé du beau caractère et de l'unité des peintures de Saint-Germain des Prés, et il ne tint pas à lui que Saint-Vincent de Paul ne devînt un nouveau modèle de cette unité trop rare dans la décoration de nos monuments. Flandrin, par un scrupule de délicatesse qu'il faut bien approuver en regrettant ce qu'il a coûté, ne voulut pas qu'on retirât à un confrère la tâche qui lui avait été promise. Il ne consentit même à en accepter la moitié qu'en laissant à celui-ci la faculté de choisir entre le chœur et la nef la partie de l'église qu'il lui conviendrait de décorer. M. Picot choisit le chœur.

Rappelons seulement en quelques mots la disposition des peintures de la nef et leur signification. On sait qu'à Saint-Vincent de Paul, comme dans les anciennes églises d'Italie que l'architecte, M. Hittorf, a prises pour modèles, les colonnes séparant les trois nefs supportent des tribunes qui règnent au-dessus des bas côtés; un second rang de colonnes borde ces tribunes et soutient le plafond lambrissé. C'est dans l'espace ménagé entre les deux ordres superposés, que se déroule la longue frise où Flandrin a représenté la marche triomphante des saints à qui l'Évangile a ouvert le chemin du ciel. Le point de départ est à l'entrée, sous le buffet d'orgues. Debout sur les degrés de l'autel qui porte la croix, les princes des apôtres enseignent les nations; saint Paul catéchise les peuples de l'Orient, et saint Pierre ceux de l'Occident. Une de nos gravures reproduit le dessin original qui a servi à la peinture d'un groupe agenouillé devant saint Pierre : c'est un père et une mère qui amènent leurs enfants aux pieds de l'apôtre, afin qu'ils reçoivent, eux aussi, la bonne nouvelle. Des deux extrémités de la nef jusqu'à l'en-

trée du sanctuaire, s'avance, les hommes à droite, les femmes à gauche, le long cortége des saints et des saintes hiérarchiquement divisé. D'abord, et le plus près des anges qui les attendent sur le seuil avec les palmes et les couronnes, les saints apôtres et les saintes vierges et martyres; puis derrière eux se succèdent, en groupes parallèles, d'une part, les saints martyrs, les saints docteurs, les saints confesseurs; de l'autre, les saintes martyres, les saintes femmes, les saintes pénitentes; enfin, un groupe mixte, celui des saints ménages qui ont été dès ici-bas unis pour l'éternité dans l'amour et la foi.

Il n'est pas un de ces groupes, pas une de ces figures qui ne méritât un attentif examen. L'espace nous manque même pour une énumération rapide; mais comment ne pas faire remarquer dans l'œuvre entière la rare réunion des plus hautes qualités de la peinture monumentale et religieuse, la force et la profondeur du sentiment, l'élévation constante de la pensée et du style, la fermeté du dessin, dont la sévérité et la grâce s'adaptent avec une merveilleuse souplesse à la diversité des caractères, l'harmonie et la solidité de la couleur dont les tons clairs et mats s'allient si bien aux teintes adoucies des fonds d'or? Comment ne pas admirer, avec l'unité de l'ensemble, — unité de conception, unité d'exécution qui a sa source profonde dans l'accord d'un talent maître de lui-même, et d'une âme dont aucune contradiction ne troublait la placidité,— les ressources inépuisables que l'artiste a trouvées pour introduire partout la variété là où il semblait impossible d'éviter la monotonie? Lorsqu'on pénètre dans la nef de Saint-Vincent de Paul, on est d'abord saisi par la gravité calme et recueillie de cette procession de saints et de saintes qu'anime un même sentiment, qu'un même mouvement, ou pour mieux dire une même aspiration emporte; car ils paraissent immobiles, on ne voit point leurs pas; la direction de leurs regards indique seule le but où tend leur espérance; ils n'appartiennent plus à la terre, mais au ciel, déjà réunis par le ravissement de l'amour divin. La longue suite des groupes, que séparent seulement de distance en distance des tiges de palmiers, se développe comme la phrase longuement rhythmée qui accompagne les versets d'un chant sacré; peu à peu, de même qu'une oreille attentive distingue dans l'accord le contraste des tons, l'œil ne tarde pas à découvrir ici que chacun des groupes, et dans ces groupes chacun des personnages a la physionomie qui lui est propre et qui ne permet pas de le confondre avec aucun autre. Ni les apôtres, ni les docteurs, ne ressemblent aux martyrs; et parmi ceux-ci quelle diversité heureusement marquée entre les prêtres-martyrs que précède saint Étienne, l'encensoir à la main, et les martyrs guerriers qui viennent immédiatement après,



DESSIN POUR UN DES GROUPES DE LA FRISE DE SAINT-VINCENT DE PAUL.

suivis par saint Christophe, l'humble géant qui s'incline avec joie sous le fardeau de l'Enfant porteur du monde! Puis, dans chaque groupe d'hommes ou de femmes, que de types différents de force, de grâce ou de beauté! Quelle richesse de nuance pour exprimer la foi, l'espérance, la pénitence ou l'amour! Avec quelle justesse d'accent sont caractérisés tous ces serviteurs et ces servantes de Dieu, ces apôtres, ces pères, ces héros de l'église militante, rapprochés dans le ciel, mais dissemblables et séparés dans la vie par tant de contrastes! Maintenant, participant d'une vie unique, jouissant de la même félicité, ils voient l'accomplissement des promesses de l'Évangile. Sur le livre déroulé que tiennent les anges debout à l'entrée du sanctuaire sont écrites les paroles mêmes de Jésus-Christ : « Bienheureux les pauvres d'esprit, bienheureux ceux qui sont doux, bienheureux ceux qui pleurent, bienheureux ceux qui sont miséricordieux, bienheureux les pacifiques, bienheureux ceux qui souffrent persécution pour la justice! »

La frise de Saint-Vincent de Paul est à notre avis le chef-d'œuvre d'Hippolyte Flandrin, et, pourquoi ne pas le dire? une des œuvres les plus parfaites que la peinture religieuse ait produites dans aucun temps. Cet art qui a péri, dit-on, notre siècle, grâce à lui, en laissera quelques admirables modèles. Jusqu'où lui eût-il été donné de s'élever encore? La mort a fait tomber le pinceau de sa main avant qu'il eût achevé la décoration de Saint-Germain des Prés; elle ne lui a pas permis même de commencer les esquisses des peintures dont il devait revêtir le chœur de la cathédrale de Strasbourg. Cependant, il avait jeté sur le papier le premier projet d'un *Jugement dernier*, qui devait couvrir une des plus vastes murailles. A Rome, peu de temps avant sa fin, il faisait des études pour les compositions qui devaient orner le porche de la nouvelle église de Saint-Augustin, à Paris.

Ces grands travaux l'ont donc occupé jusqu'à son dernier jour, et l'on comprend qu'il ait eu peu de loisir pour peindre des tableaux. A ses envois de Rome, si nous ajoutons le *Saint Louis dictant ses établissements*, qui lui fut commandé en 1842 pour la Chambre des pairs, un *Napoléon législateur*, placé dans une des salles du conseil d'État, les cartons qu'il composa pour un vitrail de la chapelle de Dreux, représentant *Saint Louis prenant la croix pour la deuxième fois*, deux médaillons contenant les figures allégoriques de l'*Agriculture* et de l'*Industrie*, au Conservatoire des arts et métiers, enfin trente-six figures de grandeur demi-nature exécutées pour M. le duc de Luynes, au château de Dampierre, où elles servent de complément aux belles peintures inachevées de M. Ingres, nous aurons, croyons-nous, énuméré à peu près tous les

ouvrages que Flandrin termina en dehors de la décoration des églises et des portraits qui ont eu l'autre grande part de sa vie. N'oublions pas cependant cette *Mater dolorosa* qui est à San-Martory, près de Saint-Gaudens, et qu'il avait peinte à la prière du prince de Bergues, pour être placée dans la chapelle mortuaire de sa femme. Il exposa ce tableau au salon de 1845. On raconte qu'en le voyant, la reine Marie-Amélie, qui venait de perdre son fils d'une manière si imprévue et si cruelle, éclata en sanglots.

Parmi les cinquante ou soixante portraits peints par Flandrin, dont nous pourrions rassembler la liste, quelques-uns sont célèbres; rare fortune pour des portraits! Exceller en ce genre est un mérite qui suffirait à placer un peintre au rang des maîtres. Rendre la nature telle qu'elle est, sans prétendre la corriger, sans *bouder*, comme disait M. Ingres; la rendre simplement, s'effacer soi-même en faisant paraître tout de son modèle; ne rien omettre et cependant ne pas perdre ni amoindrir le caractère en disposant l'observation; se faire des yeux qui voient juste et qui trouvent le secret du beau par le vrai : quel art! Flandrin l'a pratiqué, et il y avait acquis une telle aisance, qu'après avoir interrogé le modèle qui posait devant lui, sa main n'hésitait plus et couvrait la toile sans tâtonnement et sans repentir. C'est ainsi qu'il a peint ses plus beaux portraits. Faut-il en nommer quelques-uns? Rappelons seulement, parmi ceux qui ont figuré aux dernières expositions et dont le souvenir ne peut être effacé, le portrait du comte Walewski et celui du prince Napoléon, si vivants, si vrais, en même temps que si puissants par le style. Le portrait de l'Empereur, exposé au salon de 1863, doit être mis encore au-dessus, car il réunit au plus haut degré l'expression du caractère moral à la ressemblance matérielle. De ce portrait Flandrin a fait vraiment une composition historique où il n'est pas un trait, pas un détail qui ne contribue à préciser et à compléter le sujet; mais aucun accessoire ne détourne l'attention; elle est ailleurs : une âme est ici en action; on voit l'homme penser et le regard ne peut avec indifférence rencontrer ce regard vers lequel il est sans cesse ramené[1].

Flandrin, après le portrait de l'Empereur, en a peint, en 1863 et 1864, deux autres encore, celui de M. de Rothschild et celui de M. Marcotte-Genlis, qui égalent tous ceux qu'il avait achevés jusqu'alors, par

1. Le portrait de l'Empereur vient d'être placé au musée du Luxembourg, d'où il ne sortira plus, nous l'espérons, que pour entrer au Louvre. Tout le monde doit s'en féliciter. Une œuvre historique de cette valeur est faite pour les galeries d'un musée, plus encore que pour les appartements d'un palais.

la franchise, la souplesse, la solidité du travail. Quelle sobriété dans les moyens employés, quelle perfection dans cette simplicité ! Est-il possible d'approcher davantage de la vérité absolue? Les portraits de femme ont aussi une séduction particulière : quelques-uns ont peut-être plus contribué depuis quelques années à la popularité de son nom que ses grandes pages religieuses ; tel est, pour n'en citer qu'un, celui que tout le monde connaît sous son surnom de *Jeune fille à l'œillet*, car il avait son surnom comme une madone de Raphaël. On a dit que les honnêtes femmes aimaient à être peintes par lui. Les portraits de Flandrin avaient fini par être si recherchés, que, dans les deux ou trois dernières années de sa vie, il s'était vu contraint d'en refuser plus de deux cents, sollicités Dieu sait avec quelles précautions et quelle diplomatie ; il n'en déclinait l'honneur qu'avec un embarras extrême. D'autres offres moins délicates et qui, s'adressant ailleurs, eussent mieux réussi, n'étaient pas même écoutées. Une des beautés du jour les plus en réputation crut pouvoir donner aisément cette consécration d'un pinceau pur à sa royauté éphémère : elle offrit 20,000, puis 25,000 francs ; Flandrin se défendit en alléguant ses immenses travaux ; elle en offrit 80,000, et fut reconduite jusqu'à la porte de l'atelier sans que l'artiste daignât ajouter un seul mot.

Cependant les lourdes tâches dont il s'était chargé lui faisaient une nécessité de se ménager quelques loisirs. Sa santé de plus en plus ébranlée, depuis deux ans surtout, le pressait de prendre quelques mois de repos. Il se décida enfin, dans l'espoir de la rétablir, à faire en Italie un voyage dont il avait toujours caressé l'espoir. Mais ce projet, il avait été forcé de l'ajourner d'année en année. Enfin, au mois d'octobre dernier, il put se mettre en route avec sa femme et ses enfants. Sa course rapide à travers le midi de la France et les premiers temps qu'il passa à Rome lui firent encore goûter quelques jours heureux, bientôt troublés par des nouvelles qui l'attristèrent profondément. « Nous sommes arrivés à Rome pleins de joie, écrivait-il à un de ses amis. Pour moi l'émotion était encore plus profonde que pour tous les miens ; car la vue de toutes ces belles et nobles choses me ramenait si vivement à l'âge où, plein de jeunesse et d'espérance, j'avais la vie devant moi, qu'un moment le pensionnaire de 1832 a reparu, mais plus enthousiaste et plus profondément touché que jamais des merveilles de Rome. C'est au milieu de la première ardeur de nos excursions que me sont parvenues les nouvelles des changements qui ont tant ému le monde des arts et qui, selon moi, ruinent ce qui était... » Ses lettres ne montrent pas seulement la douleur que Flandrin ressentait en voyant menacer et détruire, il en était persuadé, les institutions auxquelles il était si profondément attaché,



transformer l'école où il avait obtenu ses premiers succès, et cette « chère Académie de Rome qu'il venait de revoir avec attendrissement ; » elles témoignent aussi de la compétence parfaite avec laquelle il jugeait toutes les questions relatives à l'enseignement de l'art. Il en avait toujours été préoccupé et son plus vif désir eût été de fonder à son tour une école ; mais il ne pouvait s'y résoudre du vivant de son maître. Cependant, quand l'avenir de l'art en France lui parut sérieusement compromis, il n'hésita plus, et de Rome il s'adressa à quelques-uns de ses disciples et de ses amis, pour les prier de l'aider en son absence à en préparer l'organisation. Assurément si sa fin prématurée doit inspirer des regrets, celui du bien qu'il pouvait faire encore par ses leçons n'est pas le moins amer.

« Si j'avais une enseigne à mettre, disait un jour M. Ingres, je mettrais au-dessus de la porte : ÉCOLE DE DESSIN ; et je suis sûr que je ferais des peintres. » Et Flandrin, son digne élève, écrivait à son tour dans les derniers jours de sa vie : « J'insiste sur le danger de mettre en pratique des réformes qui, pour tout moyen de rénovation, nous proposent d'étudier, quoi ? les procédés, les moyens matériels ! Ainsi les professeurs seront des professeurs de peinture, de sculpture, etc. Voyez le *Rapport ;* il vous dira pourquoi. Procédés de peinture, de sculpture, d'architecture, procédés, toujours procédés. On ajoute, à propos de l'enseignement de la vieille école, qu'il ne consiste, à proprement parler, qu'en un cours de dessin. Eh bien ! moi, je soutiens que l'école avait au moins le mérite de nous recommander, de nous montrer du doigt ce qui est l'art, l'art tout entier. Par le dessin en effet s'expriment la vie et la beauté, la sensibilité la plus exquise, la philosophie la plus vraie. Que reste-t-il après cela ? Un vêtement que je ne méprise pas, tant s'en faut, mais qui est la conséquence nécessaire du vrai dessin.

« Puis on parle d'originalité, on la préconise, comme si elle pouvait s'enseigner. On veut, dans une école, organiser la liberté d'enseignement, comme si le pour et le contre pouvaient engendrer autre chose que le doute ! Je crois, moi, que là comme ailleurs on a le devoir de n'enseigner que des vérités incontestées, ou au moins appuyées par les plus beaux exemples et acceptées par les siècles. De ces nobles traditions les élèves sortis des écoles feront la vérité de leur temps, soyez-en sûrs : vérité de bon aloi alors, car elle sera le produit d'une liberté réelle.

« C'est l'affirmation qui enseigne, ce n'est pas le doute. Aussi osez appeler le respect, la vénération sur les belles choses par la place que vous leur donnez, par les soins que vous en prenez. Faites reconnaître que c'est là ce qu'il faut aimer, honorer, admirer... Non, tout n'est pas

également beau; un chef-d'œuvre de Clodion et un chef-d'œuvre de Phidias ne peuvent être mis sur la même ligne. »

Cette lettre n'est-elle pas comme le résumé, le programme de l'enseignement que Flandrin eût donné à ses élèves, les élevant en effet (c'est ici le mot juste) par ses exemples aussi bien que par ses leçons, par l'autorité du caractère non moins que par l'influence du talent? Hélas! que n'avait-il pris dès longtemps cette résolution! Peut-être, entouré de disciples, soulagé de la partie la plus lourde et la plus ingrate de ses travaux, il eût conservé ses forces et, pendant de longues années encore, il eût maintenu dans notre pays le grand art dont les anciens et illustres représentants disparaissent sans être remplacés. Les talents ne font pas défaut, il est vrai; combien ne connaissons-nous pas d'artistes libéralement pourvus en naissant des dons les plus rares! Mais quel aliment ces artistes ont-ils donné à leurs belles facultés? Où ont été dispersés les dons du génie? — A tous il a manqué un enseignement, une doctrine, une conviction, une foi, le bon exemple d'un artiste sincère et fidèle à lui-même, portant haut sa pensée et ses regards, et réunissant, pour tout dire, comme Hippolyte Flandrin :

L'accord d'un beau talent et d'un beau caractère.

E. SAGLIO.



LES
COLLECTIONS DE M. LE DUC DE LUYNES[1]

LES MÉDAILLES.

DEUXIÈME ARTICLE[2].



La variété de sujets d'étude qu'offre la numismatique ancienne, et particulièrement celle des Grecs, est infinie. L'histoire y retrouve ses archives inaltérables, la géographie comparée des lumières de la plus grande valeur; la connaissance des religions de l'antiquité s'enrichit par les monnaies de documents non moins précieux que par les sculptures et les vases peints, documents qui complètent et contrôlent les témoignages des écrivains classiques. On peut encore chercher dans les médailles des données sur la constitution politique des États de l'antiquité, ou bien encore, en essayant de fixer les différents systèmes monétaires, les rapports de valeur des métaux les uns avec les autres et la puissance effective du numéraire régulateur, y puiser les moyens de reconstituer quelques pages des annales économiques des cités de la Grèce et de l'empire des Césars.

Mais ici tous ces points de vue, quel qu'en soit l'intérêt, doivent nous être interdits; c'est uniquement sous le rapport de l'art que les

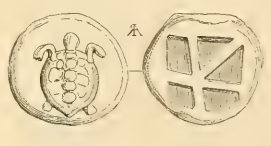
1. Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, livraison d'Octobre 1863.

2. Une absence de plusieurs mois en Orient a retardé jusqu'à présent la continuation de cette étude.

monnaies antiques rentrent dans le cadre de ce recueil. Leur poids, leurs valeurs, les inscriptions qu'elles portent, doivent être laissés de côté; les types seuls ont droit de nous arrêter. Mais c'est déjà un sujet bien vaste et que nous ne pourrons qu'effleurer. Esquisser à grands traits l'histoire des types monétaires chez les anciens, montrer d'après quels principes et dans quelles données les ont conçus les auteurs de ces chefs-d'œuvre, dont les plus habiles des modernes n'ont approché que de bien loin: telle est la tâche que nous voulons aborder aujourd'hui, et qui nous paraît ne pas avoir seulement un intérêt d'histoire, mais en même temps un côté pratique à l'adresse de nos artistes. Nous n'avons pas besoin de prévenir que tous les exemples auxquels nous nous référerons sont empruntés au riche médaillier si généreusement offert par M. le duc de Luynes à la Bibliothèque impériale.

I.

Dans le système de la monnaie grecque le type a précédé la légende, et il a toujours conservé plus d'importance. Le choix du type eut pour objet de désigner la ville, le gouvernement ou le prince qui faisait frapper la monnaie. Une inscription aurait rendu le même service; mais d'abord l'écriture alphabétique, quoique déjà en usage chez les Grecs, n'y avait encore qu'un emploi limité, et d'ailleurs il ne s'agissait pas uniquement de parler à l'œil des ignorants. Une idée de décoration, et, par conséquent, une pensée d'art, se joignait à celle de l'utilité; le type était non-seulement la garantie, mais l'ornement de la monnaie.



MONNAIE D'ÉGINE.

La pensée de varier le type ne paraît pas s'être présentée originairement aux artistes monétaires. Un type pour chaque ville, formant un relief au droit de la pièce, et au revers un carré creux, varié suivant le pays (ce qui fournissait une indication de plus), telle s'offre à nous dans sa simplicité la monnaie primitive. Le type d'Égine est la *tortue;* nous avons,

dès une époque très-reculée, le *griffon* à Téos, le *bouclier béotien* à Thèbes, la *partie antérieure du loup* à Argos, le *canthare* à Naxos, la *tête de lion* à Milet, le *Pégase* à Corinthe, etc. Celles de ces pièces dont l'antériorité est incontestable n'offrent aucune trace de légende, et le type n'en paraît pas susceptible de variations.

Peu à peu les progrès simultanés de l'art et des procédés de fabrication permirent de s'écarter de cette simplicité rudimentaire. Le carré creux cessa d'être informe et reçut un type faisant pendant à celui de l'autre face. Puis le carré lui-même s'effaça graduellement, et lors de l'expansion complète de l'art hellénique il avait tout à fait disparu. En même temps que ce progrès était réalisé, l'usage de l'écriture se généralisait de plus en plus ; on multipliait les inscriptions sur tous les monuments et, par suite, on prenait l'habitude de placer presque constamment sur la monnaie une légende désignant le lieu de fabrication ou l'autorité au nom de laquelle elle était frappée. Avec ce nouveau moyen d'indication, de garantie légale du poids fixe et de la bonne qualité du numéraire, il n'était plus besoin de s'en tenir à l'immutabilité monotone des anciens types. Les artistes avaient libre carrière pour varier les sujets et les combiner de la manière qui leur paraissait la plus favorable à fournir une décoration riche et conforme aux lois du goût.

Aussi ne fut-on pas longtemps, après qu'on eut admis l'usage des légendes et celui de placer des types sur les deux côtés du flan monétaire, à créer la donnée que l'on peut considérer comme constituant la monnaie parfaite au point de vue de l'art, la distinction d'une *face* et d'un *revers*. Cette donnée est celle que réclament le goût et les lois de l'esthétique. Deux types de même nature sur les deux côtés d'une pièce de monnaie se balancent avec trop d'égalité pour ne pas tomber presque forcément dans la monotonie ; il est nécessaire qu'une des deux faces soit subordonnée à l'autre. D'ailleurs, même avec une légende, le type ne devient pas une chose de pure fantaisie ; son empreinte constitue une des garanties de la monnaie, et peut-être toujours la principale. Il importe donc que des deux images imprimées sur la pièce une seule soit abandonnée à l'imagination de l'artiste ; un type principal et reconnaissable qui complète et confirme les indications de la légende est nécessaire. Mais avec une monnaie dont les deux faces sont exactement parallèles et présentent des figures d'égale importance, la distinction de ce type principal est impossible ; elle est, au contraire, très-facile avec une monnaie qui a une *face* et un *revers*. L'écueil de la monotonie est en même temps évité, et les plus délicates convenances de l'art sont satisfaites : la figure en pied de petite proportion, simple ou multipliée l'animal ou le symbole du

revers, forment un contraste élégant avec la tête ou le buste de plus grande dimension représenté de l'autre côté.

Quand on commença à placer les effigies des souverains sur la monnaie pour y marquer la garantie du prince régnant, cette disposition devint d'un emploi général et nécessaire, mais elle avait été, dès une époque plus ancienne, inspirée par le seul sentiment du goût aux artistes qui travaillaient pour les villes libres de la Grèce. Les cités dont la fabrication est la plus élégante, Syracuse, Thurium, Vélia, Térina, Naples et beaucoup d'autres, dont M. le duc de Luynes a rassemblé les plus belles médailles dans de splendides états de conservation, en offrent, avant le commencement des monnaies royales, des exemples parfaits, tandis que les Perses, habitués à reproduire sur leurs monnaies la figure de leurs princes, ne s'étaient pas avisés de cette heureuse combinaison. Lorsque, par une transition d'abord presque insensible, des héros divinisés aux rois dignes de l'être, l'idolâtrie d'Alexandre introduisit l'effigie royale sur les monnaies, le désir de rendre plus reconnaissables les traits du prince fit adopter l'emploi du buste, et c'est ainsi que l'on vit se former les séries royales de la Macédoine, de l'Égypte, de la Syrie, du Pont, de la Bithynie, de Pergame, de Syracuse enfin, à la dernière époque, qui servirent de modèles aux empereurs romains. A défaut de ces exemples, les Romains en auraient trouvé dans leurs propres usages. Toutes les familles illustres avaient les bustes en cire de leurs membres les plus célèbres. Aussi les magistrats monétaires, dans la décadence de la République, avaient-ils pris peu à peu l'habitude d'introduire sur les monnaies les têtes des personnages auxquels se rattachait la gloire de leur famille.

Sous le règne des Césars, par suite de l'établissement du pouvoir absolu et du culte qu'on rendait à l'image de l'empereur régnant, cette image devint le signe prédominant de la valeur monétaire ; la monnaie fut comme consacrée au souverain, et on l'appela dans le langage officiel *sacra moneta Augusti*. Dès lors le côté principal de la pièce mise en circulation demeura assigné à l'effigie, et l'autre côté reçut un sujet qui était le développement du panégyrique inspiré par la plus servile flatterie. On ne dévia de cette disposition que pour présenter, du côté principal, affrontées ou conjuguées, les têtes de plusieurs personnages ; ou bien pour exprimer l'union de l'époux avec l'épouse, du frère avec le frère, du père avec le fils, en gravant un buste sur chaque face. Lors de la dernière tentative républicaine qui suivit la mort de Néron et amena la proclamation de Galba, on exila l'effigie impériale de la monnaie et on orna les deux faces de sujets en pied, ainsi qu'on le rencontre assez souvent dans la série consulaire. Mais au bout de quelques mois, quand l'autorité

monarchique eut été rétablie, on revint au système qui prévalait depuis Auguste. La politique du despotisme se trouva cette fois, par grand extraordinaire, d'accord avec les convenances de l'art.

II.

Il en est de la gravure en monnaies comme de la sculpture, d'où elle procède par une filiation directe ; les plus grands hommes des siècles modernes ne sont pas parvenus à égaler les œuvres de l'antiquité. Mais l'infériorité de l'art monétaire moderne, même sous le burin de Benvenuto Cellini, de Michel Colombe, de Briot et de Varin, ne tient pas seulement à l'impuissance où se sont trouvés ces artistes d'atteindre au même degré de perfection plastique que les anciens. La différence des procédés matériels y a une très-grande part.

On cherche avant tout dans la monnaie moderne à ce que le flan qui reçoit les empreintes constitue un disque d'une régularité parfaite, aplati également sur toutes les parties de ses deux faces, de telle manière que les pièces puissent facilement se réunir et se conserver en piles. C'est en effet une grande commodité pour la conservation de l'argent dans un coffre-fort et une sérieuse garantie contre des soustractions frauduleuses, car il suffit d'un simple coup d'œil pour s'assurer qu'une pile de monnaies n'a pas diminué de hauteur, tandis qu'il fallait compter pièce à pièce ou recourir à la balance pour vérifier si rien n'avait été enlevé à un group composé de monnaies d'une forme irrégulière et renfermé dans un sac. En outre le numéraire moderne, avec ses bords mathématiquement réguliers et son épaisseur partout égale ne permet pas à l'improbité de diminuer le poids du métal par le limage, opération qui s'exécutait avec la plus grande facilité sur les monnaies antiques et dont il n'était possible de s'apercevoir qu'en pesant les pièces. Il y a donc eu des raisons décisives et de véritable utilité pour adopter et conserver cette forme dans le numéraire destiné à la circulation, bien qu'elle soit fort défavorable à l'art, en obligeant le graveur à donner aux types un relief trop affaibli, qui ne fasse pas obstacle à la faculté d'empilement des monnaies.

Au reste, ces reliefs affaiblis conviennent seuls à une pièce en forme de disque plan, et je ne connais rien de plus désagréable comme effet que les médailles qui se frappent aujourd'hui pour perpétuer la mémoire des événements importants, avec leurs types en forte saillie sur un champ absolument plat. Tout autre est l'aspect des monnaies antiques de grande

dimension, des médaillons d'argent de Syracuse par exemple, avec leur belle forme lenticulaire renflée au centre et amincie aux bords, dans laquelle se reconnaît si bien le merveilleux sentiment de convenance des artistes grecs. La saillie du flan ajoute à la valeur de la partie centrale du type, que le graveur a conçue pour appeler avant tout le regard, tandis que le champ va graduellement en s'effaçant vers les extrémités et n'a plus ainsi cette importance, qui dans nos médailles modernes écrase le type. C'est surtout dans les têtes décorant le côté principal des monnaies que la supériorité de la forme lenticulaire éclate d'une manière frappante ; on y gagne une variété dans les plans, une fermeté et une puissance dans le modelé, une finesse dans les contours fuyants et arrêtés tout à la fois comme les donne la nature, que l'on ne parviendrait pas à atteindre avec le système moderne ; on sent circuler l'air et la vie, et le type monétaire arrive à égaler les plus belles œuvres de la sculpture, tandis que les effigies de nos médailles semblent plaquées maladroitement sur le flan d'une épaisseur uniforme qui les supporte. La donnée d'un disque plan est réclamée par les raisons d'utilité que nous exposions tout à l'heure pour les espèces du numéraire circulant, mais aucune nécessité ne la justifie pour les médailles, qui ne sont pas destinées à être mises en piles et que leur trop fort relief y rendrait tout à fait impropres. On est donc en droit de se demander pourquoi le sentiment du goût ne les fait pas ramener aux formes constantes de la numismatique des anciens, aux formes qu'avaient presque exactement renouvelées les artistes italiens du xve siècle dans leurs beaux médaillons coulés et ciselés, seuls monuments que l'art monétaire moderne puisse mettre sérieusement en parallèle avec ceux de l'antiquité.

Mais ici intervient la différence des procédés de fabrication. La monnaie antique était frappée au marteau ; les monnaies et les médailles modernes ont été frappées par des moyens mécaniques d'une grande puissance, d'abord avec le balancier, puis de nos jours avec le bélier hydraulique. L'emploi de ces machines a produit une économie importante et une augmentation considérable de rapidité dans la fabrication ; il est donc naturel et juste qu'on les ait adoptées, à l'exclusion d'un procédé plus imparfait sous ces deux rapports, pour la monnaie proprement dite. Mais l'art y a perdu, comme il perd presque toujours à l'emploi des machines. Le marteau, frappant moins rudement que le balancier ou le bélier hydraulique, n'écrasait pas le flan de la même manière et permettait ainsi d'éviter la dureté et la sécheresse de contours que l'on remarque dans toutes nos monnaies et médailles, mais qui est inconnue à la numismatique de l'antiquité. Le marteau, manié par un ouvrier habile,

était d'ailleurs un instrument aussi intelligent, aussi obéissant à la volonté que le ciseau du sculpteur ; le monétaire pouvait régler la force de son coup comme il l'entendait, le rendre plus ou moins violent, selon qu'exigeait la nature du coin dont il avait à produire l'empreinte ; il lui était facile de calculer les choses, de manière à faire porter inégalement la principale vigueur de la frappe sur les différents points de la surface du flan, de manière à donner plus de saillie et plus de valeur à certaines parties du type ; au contraire, l'effet des machines ne saurait se régler de la même façon ; il ne connaît pas ces nuances délicates qui sont si importantes dans les œuvres de l'art ; il frappe avec la violence, avec la régularité uniforme et brutale d'une force inconsciente. Un jour, je n'en doute pas, quelque ingénieux inventeur combinera une machine qui sculptera mécaniquement le marbre, de manière à reproduire, sans autre intervention que celle de l'homme qui en mettra les rouages en mouvement, le modèle en terre exécuté par l'artiste. Les statues coûteront alors bien moins cher et se feront bien plus vite qu'aujourd'hui, deux résultats qui feraient pâmer d'aise les Américains du Nord et paraîtraient aussi le comble du progrès à beaucoup de nos compatriotes, lesquels suivent la pente du siècle et tournent chaque jour davantage au Yankee. Mais que ne perdra pas l'art à ce progrès de la mécanique ! Un marbre exécuté par un procédé de ce genre aurait beau rendre avec une exactitude mathématique le modèle fourni par le plus grand des sculpteurs, il serait toujours sec et mort ; il lui manquerait la liberté et la vie que donne le ciseau conduit par la main habile et intelligente de l'artiste. La même différence existe entre une médaille frappée par les machines et une médaille frappée au marteau.

L'invention du balancier, si précieuse pour la fabrication des monnaies courantes, dont il faut produire le plus grand nombre possible dans le temps le plus court et au meilleur marché possible, marque au point de vue de l'art une date funeste dans la numismatique moderne. On peut en observer les effets immédiats dans les séries monétaires de presque tous les pays de l'Europe, mais nulle part ils ne se sont marqués d'une manière aussi frappante que dans les espèces du *Commonwealth* d'Angleterre. La pièce d'or, dont le coin a été gravé par Briot, a été fabriquée au marteau, et elle peut être considérée comme le plus beau produit de l'art monétaire des siècles modernes ; la monnaie d'argent a été gravée par Blondeau, les coins en sont presque aussi beaux que ceux de l'or, mais elle a été frappée au balancier, et cette circonstance seule suffit pour qu'elle ne puisse pas supporter la comparaison. Après l'invention du balancier, celle du bélier hydraulique, perfectionnement incontestable au point de vue matériel, en ajoutant à

la régularité, à l'économie et à la rapidité de la fabrication, a marqué une nouvelle phase de décadence pour l'art. Il suffit de comparer une médaille du règne de Louis XIV avec une de celles que la Monnaie de Paris frappe aujourd'hui, pour juger de la différence des résultats des deux procédés. Et si l'on veut faire porter le parallèle sur des espèces destinées à la circulation, combien les belles pièces de cinq francs à l'Hercule, de la première république française, chefs-d'œuvre de Dupré, encore fabriquées au balancier, ne sont-elles pas supérieures sous tous les rapports, je ne dis pas aux monnaies de l'empereur Napoléon III (ce qu'il y a de plus indulgent à faire est de n'en pas parler), mais à celles de la république de 1848, les plus élégantes qui aient été produites de nos jours !

Les raisons qui imposent l'emploi des moyens mécaniques pour la fabrication du numéraire circulant n'ont aucune valeur, lorsqu'il s'agit des médailles commémoratives. Comme on n'en frappe qu'un petit nombre d'exemplaires, l'économie est nulle ou presque nulle ; et quant à la rapidité plus grande, c'est un cas où l'on peut dire justement « que le temps ne fait rien à l'affaire. » Pourquoi donc s'obstine-t-on à employer dans leur fabrication un procédé dont les effets ne sont point heureux sous le rapport de l'art, au lieu de revenir au système qui a donné de si beaux résultats dans l'antiquité ? Si j'avais l'honneur de présider à l'administration des beaux-arts, je me donnerais la satisfaction, au moins à titre d'essai, de confier au burin élégant du graveur des pièces de vingt francs de notre seconde république l'exécution d'une médaille conçue d'après le système des modèles antiques, que je ferais frapper au marteau, sur un flan de forme lenticulaire. L'épreuve mérite au moins d'être tentée, et je suis sûr d'avance que les résultats en seraient assez heureux pour prouver la nécessité de substituer à l'emploi du bélier hydraulique et des disques de métal de forme absolument plane celui du marteau, ainsi que d'une lentille métallique renflée au centre et amincie sur les bords, toutes les fois que l'on voudrait obtenir une véritable œuvre d'art, digne de passer à la postérité pour y transmettre le souvenir des événements mémorables de notre temps.

III.

Dans quel ordre d'idées les anciens puisaient-ils les types de leurs monnaies ?

« Thésée, dit Plutarque (le fait qu'il allègue est entièrement fabuleux), Thésée fit frapper une monnaie ayant pour type un *bœuf*, soit à cause du taureau de Marathon, soit à cause de Taurus, le général de Minos, soit enfin pour tourner l'esprit de ses concitoyens vers l'agriculture. » Ainsi nous avons trois opinions sur l'origine d'un seul et même type. Les modernes, dans l'explication des types monétaires de l'antiquité, ont suivi la même méthode que Plutarque ; ils y ont cherché indifféremment des allusions relatives à la religion, à la mythologie, à l'histoire, non sans insister, toutes les fois qu'ils en ont trouvé l'occasion, sur l'emploi de ce que l'on appelle dans le blason les armes parlantes. Ainsi pour eux, à Athènes, la *tête de Minerve* et la *chouette* indiquent la religion locale, et de plus, le nom de la ville (Ἀθηνᾶ — Ἀθῆναι) ; il est constant qu'Anaxilaüs, tyran de Rhégium dans le commencement du V[e] siècle avant notre ère, fit représenter sur les monnaies de Messine, ville dont il avait fait la conquête, le *char traîné par deux mules* qu'il avait introduit le premier dans les jeux Olympiques ; enfin c'est un lieu commun que d'expliquer l'*épi* des médailles de Métaponte par la fertilité du territoire de cette ville.

L'expérience apprend qu'il ne faut pour ainsi dire jamais en archéologie poser de règles générales, et c'est pourquoi nous admettons, suivant les circonstances, toutes ces manières d'expliquer les types monétaires. Toutefois, il importe de remarquer premièrement que les sujets historiques sont les plus rares et ne se trouvent d'ailleurs jamais, sur les monnaies autonomes d'une ancienne époque, qu'associés avec des emblèmes religieux d'une signification plus constante ; ainsi, les *quadriges* sur les monnaies de Syracuse, se rapportant aux jeux de la Grèce, où les tyrans de cette ville avaient remporté la victoire, paraissent sous le premier Hiéron comme sous Denys l'Ancien au revers de la *tête d'Aréthuse*, la nymphe de la fontaine d'Ortygie. Secondement, les symboles empruntés à la vie commune ne se reproduisent jamais sans une intention religieuse. Ainsi l'*épi* de Métaponte, qu'on a pris longtemps pour un simple emblème de la fertilité des campagnes environnantes, ne diffère pas du χρυσοῦν θέρος, *messis aurea*, que les habitants de cette ville avaient consacré à l'Apollon de Delphes ; c'est un attribut de Cérès, la divinité qui, dans les traditions mythologiques du pays, joue le principal rôle. Le *taureau qui retourne la tête*, des médailles de Sybaris, ou le même animal *cornupète*, c'est-à-dire frappant la terre avec sa corne, ne sont pas uniquement l'indice de beaux pâturages et de grands troupeaux. Si l'on n'a pas encore découvert le sens religieux de ces deux emblèmes, ce n'est pas une raison pour croire qu'on ne peut les prendre que dans le

sens positif. Que l'on examine, par exemple, la *vache allaitant son veau* des médailles de Dyrrachium et d'Apollonie d'Épire ; avant que les monuments numismatiques eussent fourni la preuve que c'était là un des principaux emblèmes religieux de l'Orient, on en serait resté à l'explication plus directe, et on aurait conclu de cet emblème que les Grecs établis en Illyrie se vantaient de la beauté de leurs vaches laitières.

La présence des symboles parlants sur les monnaies grecques ne saurait être révoquée en doute. Il est vrai que l'exemple si longtemps tiré des monnaies de Cardia ne peut plus être allégué ; le prétendu *cœur* représenté sur ces pièces est une *graine de silphium* et les pièces elles-mêmes doivent être restituées à la Cyrénaïque. En revanche, on a, pour une époque suffisamment ancienne, la *pomme* (μῆλον) de l'île de Mélos, la *grenade* (σίδη) de Sidé de Pamphylie, la *rose* (ῥόδον) de Rhodes, etc.



MONNAIE DE RHODES.

Mais alors, toutefois, il faut considérer si, avant le jour sur le mot et la figure, on n'a pas fait choix du type par un motif d'un ordre plus élevé. Ainsi, la *tête d'Athéné* indique la monnaie d'Athènes, et *celle de Posidon*, la monnaie de Posidonia, parce qu'Athénée et Posidon étaient les principales divinités de chacune de ces villes. Il en est de même de la nymphe *Rhodé*, amante du Soleil, qui donna son nom à l'île de Rhodes et qui jouait le principal rôle dans la mythologie de cette île. La figure parlante de la *rose* ne venait qu'à la suite de la nymphe protectrice de la cité et au revers de la tête de son divin époux. Ainsi les *dauphins* (δελφῖνες), qu'on voit sur les monnaies de Delphes, font allusion au nom de la ville, mais avant tout, les dauphins étaient consacrés à Apollon, le dieu de la localité.

Dans beaucoup de villes, on trouve ensemble une figure et un symbole, tous deux relatifs à la religion du pays. Et c'est ainsi le plus généralement que se composent la face et le revers, lorsque le côté principal est occupé par un buste. A Athènes, par exemple, la figure est celle de *Minerve*, le symbole est la *chouette*, attribut ordinaire de cette divinité. Chez les Éléens, l'*aigle* est le symbole, et la figure est celle de *Jupiter*.

Dans ces deux circonstances, la figure et le symbole sont dans un rapport étroit. Si la médaille n'offre que la *chouette* ou que l'*aigle*, la Minerve de l'Acropole, le Jupiter d'Olympie sont tout aussi clairement rappelés que si l'on avait reproduit leur image. Quelquefois on a rapproché un type religieux et un type mythologique, sans donner à l'un plus d'importance qu'à l'autre. Ainsi, les plus anciennes monnaies de Corinthe nous montrent *Pégase*, à cause de la tradition locale de Bellérophon, puis arrive bientôt le *buste casqué d'une déesse*. Ce n'est point Minerve, la conseillère de Bellérophon, car à Corinthe on adorait sur l'acropole Vénus armée, et le *buste de Vénus sans armes* s'échange souvent sur les pièces de la même ville avec celui de la déesse casquée. De très-bonne heure, néanmoins, pour les pièces du plus fort module, la réunion des types de *Vénus armée* et de *Pégase* est devenue le signe caractéristique des monnaies, non-seulement de Corinthe, mais des nombreuses colonies sorties de son sein. Quelquefois le rapprochement des deux types s'est opéré avec un parfait équilibre entre deux sujets ou deux symboles. Ainsi dans la Thessalie, contrée célèbre par ses chevaux et par l'habileté avec laquelle ses habitants domptaient les taureaux sauvages, on a accouplé de bonne heure le *cheval* et l'*éphèbe domptant un taureau*. Ainsi à Téos, on a réuni deux attributs de Bacchus, divinité principale du pays, le *canthare* et le *griffon*.

Les monnaies royales grecques portent pour la plupart un type religieux, figure ou symbole, au revers de l'effigie du souverain. Sur les espèces des Ptolémées, une des faces est invariablement occupée par l'*aigle* de Jupiter, et l'autre par la tête royale. Dans la numismatique des rois de Pergame, aux traits des différents Attales et Eumènes est opposée l'image de *Minerve*, divinité protectrice de leur capitale. Sur les tétradrachmes des Séleucides de Syrie, le type le plus habituel du revers est *Apollon assis sur l'omphalos prophétique*, parce que ces rois prétendaient tirer leur origine du dieu de Delphes. Les drachmes des Arsacides offrent en parallèle avec l'effigie royale l'image d'*Arsace*, le fondateur de la dynastie, mais d'Arsace divinisé et devenu l'objet des adorations du culte officiel.

A côté de ces types principaux et constants,—presque toujours, comme nous venons de le faire voir, empruntés à la religion,—la numismatique des cités autonomes ou des rois offre aussi des types secondaires d'un ordre moins élevé, ou bien inspirés par des circonstances temporaires. Ainsi à Tarente, le dieu principal était Neptune, le héros éponyme Taras, son fils; mais au moment où Alexandre, fils de Néoptolème vint au secours des Tarentins contre Rome, ceux-ci firent frapper, au nom du roi d'Épire,

une monnaie d'or qui montre d'un côté la *tête de Jupiter*, et de l'autre, le *foudre*, attribut de ce dieu, parce que l'Épire était le siége du culte de Jupiter Dodonéen. Les plus multipliés de ces types de circonstance, surtout dans la Sicile et dans la Grande-Grèce, sont ceux qui se rapportent aux jeux publics. Dans certaines villes, comme à Syracuse et à Tarente, ils tiennent autant de place que les types permanents puisés dans la religion du pays. A Syracuse, ce sont les courses de chars, à Tarente les courses de chevaux ; les variantes de celles-ci sont multipliées pour ainsi dire à l'infini, et forment comme une galerie complète de ce divertissement si cher aux Grecs, depuis la préparation des coursiers jusqu'au couronnement du vainqueur, galerie que l'on ne saurait nulle part mieux étudier que dans les cartons du médaillier de M. le duc de Luynes.



MONNAIE DE TARENTE.

Encore a-t-on la preuve que les artistes qui gravaient les monnaies de la république tarentine, en empruntant les sujets de leurs coins aux courses de chevaux, n'avaient pas l'intention d'y représenter de simples coureurs, mais bien les héros que l'on regardait comme présidant à ce divertissement, c'est-à-dire les Dioscures. Le bois ci-joint représente une pièce d'or du style le plus élégant et du travail le plus précieux, où on les voit désignés par leur nom, ΔΙΟΣΚΟΡΟΙ, au revers de la tête de Proserpine, désignée également par la légende ΚΟΡΑ.

FRANÇOIS LENORMANT.

(La suite prochainement.)



SUR L'INSTITUTION

DU

NOUVEAU GRAND PRIX



Une très-grande et très-belle surprise a été faite aux artistes le 13 août, lorsque, réunis dans le Salon carré du Louvre pour la distribution des récompenses, ils ont entendu annoncer l'institution d'un prix de cent mille francs, à décerner tous les cinq ans à l'auteur d'une grande œuvre de peinture, de sculpture ou d'architecture, aux termes du décret dont la teneur suit :

Article 1er. Il est créé, sous le nom de *Grand prix de l'Empereur*, et sur les fonds de la Liste civile impériale, un prix de cent mille francs, qui sera décerné tous les cinq ans à l'auteur d'une grande œuvre de peinture, de sculpture ou d'architecture, qui aura été reconnue digne de cette récompense.

Art. 2. Le grand prix de l'Empereur sera décerné sur la proposition d'une commission présidée par le ministre de notre Maison et des Beaux-Arts, et composée de trente membres, dont dix seront choisis dans le sein de l'Académie des Beaux-Arts.

En cas de partage des voix, celle du président de la commission sera prépondérante.

Art. 3. La commission instituée en vertu de l'article qui précède ne fonctionnera que pour un seul concours.

Elle devra en conséquence être renouvelée tous les cinq ans, mais ses membres pourront être réélus.

Art. 4. Ne seront admises à concourir que les œuvres d'artistes français.

Art. 5. La commission dressera elle-même, dans ses premières séances, la liste des œuvres qu'elle croira dignes de concourir.

Art. 6. Dans le cas où un membre de la commission serait inscrit sur la liste des concurrents, il serait réputé démissionnaire, et il serait pourvu à son remplacement.

Art. 7. Le grand prix de l'Empereur sera décerné pour la première fois en 1869.

Art. 8. Le ministre de notre Maison et des Beaux-Arts est chargé de l'exécution du présent décret.

Nous étions présent à la cérémonie dans laquelle M. le maréchal Vaillant a lu ce décret; elle a été extrêmement animée par l'imprévu d'une aussi heureuse nouvelle, proclamée en présence des chefs-d'œuvre que la peinture a produits depuis quatre siècles, dans ce sanctuaire de l'art où respire l'âme de tant de grands hommes. M. le ministre d'État était assisté de M. de Nieuwerkerke, surintendant des Beaux-Arts, et de M. Gautier, secrétaire général du ministère. Leur estrade était placée entre la *Joconde* et le magique portrait de la femme de Rembrandt; ils avaient à leur droite la *Belle Jardinière* de Raphaël, à leur gauche, l'*Antiope* du Corrège et le *Portement de Croix* du Titien. Devant eux, à côté de la *Sainte Anne* de Léonard, se déployaient les *Noces de Cana* de Paul Véronèse, dont l'aimable figure semblait sourire à cette fête. Il faut en convenir, le lieu et le moment ne pouvaient être mieux choisis. Quatre salves d'applaudissements et des acclamations passionnées ont accueilli ces paroles du maréchal Vaillant qui, cependant, n'avait mis dans son discours aucune de ces intonations oratoires qui provoquent les multitudes à l'enthousiasme. On ne pouvait frapper un plus grand coup sur l'esprit de cette foule, déjà émue, d'artistes de tout rang, dans laquelle se confondaient les jeunes gens de l'École et les vétérans couverts de chevrons.

Surpris, comme tout le monde, par une nouvelle dont rien n'avait transpiré dans le public, nous avons partagé de bon cœur le sentiment unanime de l'assemblée. Si nous venons aujourd'hui présenter quelques observations aux auteurs d'une si belle mesure, ce n'est pas pour en atténuer l'effet, mais au contraire pour qu'ils la rendent, s'il est possible, plus belle encore et d'une pratique plus facile. C'est un simple desideratum que nous voulons exprimer.

Des trois arts qui sont appelés à concourir pour le prix de cent mille francs, il en est un, l'architecture, qu'il sera bien difficile de peser dans la même balance que les deux autres. La statuaire peut, à la rigueur, être mise en parallèle avec la peinture, du moins avec la peinture de style, parce qu'elle exprime des idées et des sentiments du même ordre, parce que l'une et l'autre, cherchant leurs moyens d'expression dans la figure humaine, ont pour principal objet le nu et la draperie. Mais comment établir une comparaison entre l'architecte et le peintre? Comment savoir s'il faut plus de talent pour peindre la frise de Saint-Paul que pour restituer Notre-Dame? Sur quelle base établir un parallèle entre une

statue et l'Opéra? Il y aura là, nous le croyons, une difficulté véritable, quand on en sera venu à l'exécution du décret. Mais, d'ici à cinq ans, on a le temps d'y penser. Il est vrai de dire, au surplus, que le prix de cent mille francs, qui est à lui seul une gloire et une fortune, ayant été fondé pour récompenser un ouvrage tout à fait hors ligne, le ministre et le surintendant ont pu croire que de pareils ouvrages se produiraient bien rarement à la fois dans les trois arts du dessin. Cependant, la France est une terre si féconde, si généreuse, si prompte à obéir aux grandes et nobles impulsions, qu'il ne serait pas impossible de voir éclater partout en même temps des supériorités inattendues, qui forceraient le gouvernement à fractionner une si haute récompense et, partant, à l'amoindrir, ou bien à faire un choix entre le peintre, le sculpteur et l'architecte, choix presque impossible, si tous les trois se sont élevés à une hauteur inaccoutumée, car il n'existe pas de commune mesure, encore une fois, entre un monument d'architecture et un tableau. Ce sont, à proprement parler, des œuvres incommensurables.

Maintenant, puisque l'architecture est admise à concourir avec la peinture et la statuaire, que devra-t-elle apporter à ce concours? Une grande œuvre, dit le décret. Mais un beau projet bien étudié suffira-t-il? ou bien exigera-t-on que le dessin ait été mis à exécution? Dans le premier cas, les conditions ne seront pas égales, puisque le sculpteur et le peintre auront à présenter un ouvrage fini, pour entrer en lutte avec un simple projet qui, splendide sur le papier, pourrait devenir inexécutable sur le terrain, ou perdre à la mise en œuvre une partie notable de ses qualités. Dans le second cas, l'inégalité des conditions sera le plus souvent au désavantage de l'architecte, car l'exécution d'un édifice ne dépend pas de lui. Le statuaire n'a besoin que de terre et de plâtre pour produire un modèle admirable; le peintre, pour faire un chef-d'œuvre, n'a besoin que de sa toile et de ses couleurs; mais, à l'architecte, il faut des sommes énormes ponr élever un monument illustre. Dès lors, il arrivera au concours, tantôt plus faible des moyens qu'il n'aura pas eus, tantôt plus fort de tous les millions dont il aura disposé.

Voulant réveiller en France le génie des arts par un coup d'éclat, les auteurs du décret ont décidé de n'admettre à concourir pour le nouveau grand prix que les œuvres des artistes français. Il y a dans cette décision un sentiment de patriotisme en même temps qu'une conséquence logique de la mesure qui appelle au concours les architectes aussi bien que les sculpteurs et les peintres. Il serait, en effet, bien incommode d'apprécier en France des monuments élevés en Suède, en Russie, en Amérique, et, à supposer qu'on pût s'en faire une idée juste sur la vue d'un dessin ou

d'un plan en relief, il entre dans l'architecture trop de contingent pour qu'on puisse la bien juger en dehors du pays où elle édifie ses ouvrages, en dehors des influences locales qu'elle a dû subir et des sentiments variables qui ont dû l'inspirer.

Que si une autre lice était ouverte à l'architecture, peut-être alors serait-il digne de la France d'inviter les étrangers de toutes les nations à concourir pour le grand prix de l'empereur. Une telle invitation aurait quelque chose d'héroïque et ne serait pas d'ailleurs sans précédent, puisque nous avons vu, à l'Exposition universelle, tous les pays du monde représentés par leurs plus beaux ouvrages. La commission formée par la surintendance des Beaux-Arts, et que doit présider le ministre, serait alors un jury international, une sorte de conseil amphictyonique, chargé de distribuer des couronnes, non pas à des hommes seulement, mais à des peuples. Quelle ne serait pas l'émulation des concurrents dans une lutte aussi éclatante, aussi mémorable! La France pourrait-elle être vaincue? Qui oserait le prédire? En tous cas, il n'y aurait pas, ce nous semble, moins de grandeur à reconnaître une défaite momentanée qu'à proclamer un légitime triomphe! Mais non, la France, à l'heure qu'il est, est encore le premier artiste de l'univers. En ses mains a passé le sceptre qu'ont tenu si longtemps et si glorieusement la Grèce et l'Italie, et ce n'est pas dans les jeux Olympiques du genre humain qu'elle le laisserait échapper.

Ici, d'ailleurs, une considération se présente : c'est, à n'en pas douter, la plus haute sculpture, c'est la peinture du plus grand style qu'on a voulu stimuler par l'institution du nouveau prix. Mais qu'est-ce donc que le style dans ces deux arts? Le style, c'est la vérité typique des formes, c'est la beauté des figures rendue inconditionnelle, absolue, par l'effacement de la physionomie locale et des accidents individuels. Le style, c'est la vie, mais la vie à cent pieds au-dessus du passant, la vie élevée à cette hauteur où planent les essences, où l'espèce domine l'individu, où la beauté humaine éclipse la beauté française. Un jour que Louis David passait la revue de ses élèves, qui attendaient en silence les paroles de ce maître imposant et redoutable, il s'arrêta devant un jeune homme, Auguste Couder, aujourd'hui membre de l'Institut, et il lui dit : « Ta figure est assez bien, mon ami, mais *tu fais français.* » L'élève, interdit, ne comprit pas d'abord la signification de ce mot étrange; il ne devina que plus tard l'enseignement profond caché dans un tel reproche. Eh bien! oui, il est à craindre que les artistes de la France, n'ayant pas d'autres rivaux à combattre que des Français, ne s'élèvent pas jusqu'à saisir ces traits d'éternelle beauté qui ont caractérisé, en sculpture, un Phidias, en peinture, un Raphaël. Il est à craindre aussi que le public

qui les jugera ne les juge en vertu de ses préférences nationales, de ses idées françaises, de ses préjugés même, pour tout dire. Au contraire, si la France devait concourir avec les autres peuples, qu'arriverait-il? La seule présence du génie étranger tiendrait en respect ceux de nos peintres qui seraient portés à sacrifier aux goûts du public et à chercher le succès du moment. Prenons un exemple dans l'histoire contemporaine, en nous reportant à quelque distance du temps présent, et supposons qu'un concours universel eût été ouvert il y a vingt-cinq ou trente ans. M. Ingres, selon toute apparence, y aurait envoyé l'*Apothéose d'Homère;* Eugène Delacroix, le *Massacre de Scio;* Horace Vernet, la *Smala;* Paul Delaroche, son *Cromwell;* Ary Scheffer, sa *Marguerite à l'église*... Il est clair qu'au milieu des préoccupations de l'esprit moderne, au milieu des idées et des sentiments dont le souffle passait alors sur la France, M. Ingres se serait trouvé complétement isolé. Il aurait paru savant, mais étrange, mais archaïque et suranné peut-être. L'on peut bien croire que le courant des opinions du jour aurait entraîné les juges à satisfaire les passions dominantes, et que l'*Apothéose d'Homère* eût été vouée au maximum du succès d'estime. Supposez maintenant que les étrangers soient admis au concours, les choses vont aussitôt changer d'aspect. Viennent Cornelius, Schnor, Overbeck et les autres ; en renouvelant l'atmosphère, leur présence va fortifier M. Ingres; il n'est plus seul, il n'est plus bizarre. Le jury n'est plus dominé, opprimé par les sympathies locales. La question s'élargit et, de française qu'elle était, devient cosmopolite. Plus éclairée, plus impartiale, la décision des juges prévoit l'avenir; elle assure le triomphe du style. Voilà comment il nous paraît que l'école française ne perdrait rien à se mesurer avec les artistes de l'Europe et du monde entier, et qu'elle y gagnerait au contraire de s'élever à l'expression des plus hautes vérités de l'art. Puisque d'ailleurs les peuples ne sauraient se comprendre en parlant chacun leur langue, on aurait tous les cinq ans une solennelle occasion de leur faire entendre cette langue, la seule universelle, que forment les images de la peinture et de la statuaire, cette langue des poésies muettes dont la signification touche à certains moments la multitude, même celle des pauvres et des illettrés. Nul doute qu'on exhausserait de cette manière le niveau de l'éducation générale, et qu'on habituerait les nations à se réunir peu à peu, par cette guerre des intelligences, dans une fraternité pacifique.

Mais, laissant là nos désirs, disons que le nouveau prix de cent mille francs, tel que l'instituent les termes du décret, sous le titre de « Grand prix de l'Empereur, » marquera dans l'histoire de notre école et qu'il en sortira non-seulement de l'honneur pour le surintendant qui l'a proposé,

mais un rajeunissement des arts du dessin, menacés tous les trois de décadence, le premier, par le goût du faux luxe et la vieille tradition du faux grec, le second, par l'envahissement du naturalisme et du costume, le troisième, par la prépondérance du genre purement anecdotique, familier ou descriptif.

Il nous reste un mot à dire sur la commission qui doit décerner le prix. Elle sera composée, dit le décret, de trente membres, dont dix seront choisis dans le sein de l'Académie des Beaux-Arts. Comment seront nommés les vingt autres membres? Le silence du décret à cet égard laisse le champ libre aux hypothèses. Toujours est-il qu'il était rigoureusement juste (et de bon goût, vu les circonstances) de faire une part à l'Institut dans la composition du jury. Pour un corps aussi influent, c'est beaucoup que de lui assurer d'avance le tiers des voix. Nous sommes persuadé, au surplus, que dans le jugement d'un concours qui intéresse le grand art, l'Académie sera guidée par les mêmes considérations qui ont conduit le gouvernement à fonder le prix. De quoi s'agit-il, en effet? De perfectionner l'exécution? Mais elle est poussée aujourd'hui à un degré d'habileté et d'adresse qui ne laisse plus rien à désirer, ce semble, à la franc-maçonnerie des curieux. De nous donner une contre-épreuve de la vie réelle? Mais, Dieu merci, la peinture photographique y a pourvu; elle nous a servi surabondamment le pléonasme de la réalité. Ce dont il s'agit, c'est de remettre en honneur les grandes compositions, c'est de donner aux sentiments les plus généreux, aux pensées les plus hautes, une forme saisissante et vivante; et cette forme sera d'autant plus vivante, qu'elle sera plus épurée et plus idéale, parce que le diamant poli est encore plus du diamant que le diamant brut. Ce dont il s'agit, enfin, ce que l'on s'est proposé en fondant le prix, c'est de rendre aux arts du dessin, non pas leurs procédés, mais leur poésie, non pas leur vocabulaire, mais leur éloquence.

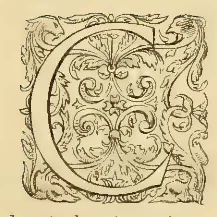
CHARLES BLANC.



L'ŒUVRE

DE

M. FRANCIS SEYMOUR-HADEN



E caractère personnel, cette fierté patriotique empreints si fortement dans les mœurs et dans les traits physiques de la nation anglaise, dans son histoire et dans sa littérature, se retrouvent dans ses arts à un égal degré. Si, ce qui n'est point l'ordinaire au moins de nos jours, l'artiste anglais quitte son île pour étudier sur place les écoles étrangères, il prend moins la docilité d'un élève qu'il ne conserve la curiosité toujours un peu sceptique du touriste. S'il accueille — comme au temps de Charles Ier — les maîtres étrangers, il observe curieusement leur façon de rendre le côté extérieur des choses et s'assimile dans une certaine mesure leurs pratiques de métier, mais c'est sans que ses vues particulières en soient profondément modifiées. L'influence de van Dyck sur les portraitistes anglais fut si considérable, qu'elle dure encore; et cependant qui ne distinguera, à la pose et à l'accent particuliers du modèle, tel portrait d'homme ou de femme peint par l'artiste anglais en apparence le plus capricieux? Les Anglais seraient-ils jamais allés, comme les Flamands du XVIe siècle et d'autres encore depuis, s'énerver au contact d'écoles en décadence au point d'en revenir méconnaissables? L'arrivée d'une troupe de décorateurs aurait-elle suffi pour jeter leur art national dans un trouble profond comme celui où le Rosso et le Primatice précipitèrent les Français?

Qu'il y ait eu en Angleterre des périodes de tâtonnements et d'enthousiasmes irréfléchis, qu'on y ait abusé de l'effet à la Rembrandt, du coloris à la Rubens, de la cadence des lignes à la Claude Lorrain, ce sont là des accidents passagers : ils ne montrent que le danger des recettes transmises; ils n'ont point altéré la qualité du sang; ils ne diminuent pas notre sympathie pour le peuple qui a vu naître, qui a compris, qui a glorifié de leur vivant des maîtres absolument personnels, tels que Hogarth et Gainsborough, et plus récemment Constable et Turner. Ayant à parler aujourd'hui d'un paysagiste anglais, nous n'avons à constater qu'un fait : c'est que cet entêtement inconscient ou raisonné, procédant de l'organisme ou de l'éducation nationale, a fait naître en Angleterre ces illustres paysagistes qui eurent sur notre école, vers 1824, une si complète et si légitime influence[1].

D'un tel système, il faut s'attendre aussi bien aux excentricités les plus bizarres qu'aux œuvres les plus attachantes, à tout, hormis à la banalité. Il vient une fois de plus de porter un bon fruit. Un paysagiste des plus distingués, un aquafortiste des plus habiles vient de se révéler en Angleterre, M. Francis Seymour-Haden, connu et estimé à sa valeur en France seulement par quelques artistes et quelques amateurs.



Ceux des amateurs qui, proportionnant leur désirs à leurs forces, ne marchent pas constamment les yeux levés vers les cieux étoilés de l'esthétique et recueillent au jour le jour les dessins, les lithographies et les eaux-fortes de l'école moderne, remarquèrent au Salon de 1859 une gravure à la pointe sèche imprimée sur beau papier du Japon, intitulée au livret : « *Vue prise sur la Tamise*, » et signée : *Francis Seymour-Haden.*

Ce n'était la Tamise ni au-dessous de Londres, large comme un bras de mer et charriant le commerce des deux tiers du monde, ni dans Londres alors que ses flots fétides baignent le pied des docks ou bouillonnent contre l'arche des ponts. C'était la Tamise à quelques lieues au-dessus de la ville : une modeste rivière aux berges inclinées et semées de bouquets d'arbres, profitant du moindre jeu de terrain pour faire un coude,

1. On se rappelle les lettres de Géricault, celles de Charlet et d'Eugène Delacroix pendant leurs voyages à Londres, et l'acclamation dont la jeune école salua les envois de Constable au Salon de Paris de 1824.

étinceler au soleil, réfléchir le ciel doucement voilé où tournoient des vols d'oiseaux, et clapoter contre les barques de pêcheurs amarrées dans les roseaux. Une Tamise paradoxale. L'enfance d'un géant, gracieuse et claire comme tous les berceaux.

Pour moi, qui suis de ces humbles amateurs dont je parlais à l'instant, je m'attardai longtemps devant ces masses d'arbres opposées habilement à un ciel clair et exprimant sans effort la fraîcheur de l'ombre qui confine en été à la chaleur. J'admirai la liberté avec laquelle la pointe avait entamé directement le cuivre et le goût avec lequel avait été ménagé l'effet de ces noirs que l'on appelle proprement des *barbes*. Tout me frappait : le choix d'un procédé peu employé par nos artistes français, l'originalité du site choisi, la vigueur veloutée de l'aspect et la distinction du rendu des valeurs de verdure. Je m'étonnais encore de me trouver aussi brusquement transporté dans un pays très-dissemblable de tous ceux que j'avais visités et dont la physionomie individuelle était exprimée, autant dans ses lignes que dans sa couleur et sa signification cachée, par quelques coups de pointe. Je savais gré à l'artiste d'avoir traduit ce coin de nature dans un but aussi personnel de satisfaction, sans la moindre arrière-pensée de l'opinion des autres, avec tant de scrupule et à la fois de fantaisie. J'éprouvais des sensations analogues à celles que donnent la saveur d'un fruit étranger et l'audition d'une belle mélodie populaire. C'était surtout comme la lecture d'une strophe détachée d'un poëme très-énergique et très-doux, mais très en dehors de notre littérature, autant pour la forme que pour la donnée générale.

J'étais donc en présence d'une œuvre vraiment originale, due à un artiste vivement ému par la poésie de son pays, puisque cette satisfaction complète et cet intérêt passionné n'avaient jamais été éveillés en moi qu'en face des maîtres de race dont je sais par cœur les chefs-d'œuvre. Et j'éprouvai le plus ardent désir de savoir si cette pointe sèche de M. Haden n'était point seulement un accident heureux dans l'œuvre d'un amateur.

Plus tard, M. Auguste Delâtre, chez qui M. Seymour-Haden venait tout exprès de Londres pour faire imprimer ses planches, me montra d'autres eaux-fortes plus remarquables encore que cette *Vue prise sur la Tamise*. Ma curiosité n'en fut que plus vivement excitée. Enfin, en 1862, je partis pour Londres. Après avoir visité l'exhibition des peintres anglais anciens et modernes de South-Kensington, après avoir feuilleté tous les recueils du British Museum, après avoir parcouru les environs de Londres et ses parcs merveilleux, je fus parfaitement édifié sur la valeur de l'œuvre de M. Seymour-Haden, et j'allai frapper à sa porte, désirant

peut-être autant connaître l'homme que visiter les cartons de l'artiste. J'avais acquis l'entière certitude que M. Haden ne procédait d'aucun maître, et j'avais reconnu dans le parc même de Kensington, à peu de distance de sa maison, les plus beaux motifs de ses études.

M. Francis Seymour-Haden est né à Londres en 1818. Son père, médecin distingué, écrivain et musicien amateur des plus heureusement doués, mourut jeune et le laissa dans la nécessité de conquérir l'aisance par le travail. M. Haden se proposa de suivre la même carrière que son père. A l'École jusqu'en 1836, à l'Université de Londres en 1837, nous le voyons, en 1838, suivre les cours de la Sorbonne à Paris, en 1839 être attaché comme externe à l'hôpital de Grenoble et herboriser dans les Alpes. En 1840, il revient à Paris et passe ses derniers examens de médecine et de chirurgie. En 1841, il est médailliste à l'Université de Londres, et en 1842 membre du Collége des chirurgiens. Surmené par un travail opiniâtre, il se repose en parcourant, de 1843 à 1844, l'Italie avec ses amis intimes, le comte Eugène de Bellune, le peintre Duval le Camus et le colonel Guibout. C'est dans ce voyage qu'il fit ses premiers croquis en amateur qui sait manier instinctivement le crayon, et nous retrouverons plus loin, dans la description de son œuvre, la vue d'une des ruelles pittoresques d'Amalfi.

Vif et ardent, décuplant par l'étude les facultés innées du praticien, le jeune chirurgien-médecin, — à Londres, les deux professions ne se séparent point, — conquit le succès au lieu de le solliciter. En 1850, il fonde un hôpital des Incurables, aujourd'hui hôpital royal, institution aussi remarquable au point de vue des intérêts de la science que de ceux de l'humanité. A trente-trois ans, c'est-à-dire l'année qui suivit cette fondation, il est nommé *associate juror* de la première Exposition universelle, puis chirurgien-consultant de la *Chapelry* de la Reine, *fellow*[1] du Collége royal des chirurgiens d'Angleterre, chirurgien honoraire du département des sciences et arts au musée de South-Kensington, enfin, en 1862, membre du jury de la seconde Exposition universelle, et rapporteur, avec M. Nélaton, de la section des instruments de chirurgie.

Ce n'est point sans dessein que j'ai sommairement rapporté les titres d'honneur professionnel de M. Seymour-Haden. J'ai voulu que l'on sentît combien doit être vive la flamme qui, aux heures dérobées à un labeur

1. *Fellow*, compagnon, membre associé, n'a pas d'équivalent exact en français. C'est dans le corps des *fellows* qu'on prend les conseillers, c'est à dire le corps gouvernemental du Collége.



incessant et pénible, aux soins d'une clientèle considérable, d'une correspondance étendue, traverse cette âme d'artiste et l'embrase. « N'oubliez pas, m'écrivait-il un jour, que cette courte et délicieuse vie d'artiste n'est qu'un fort petit épisode, un jour de fête, pour ainsi dire, dans une carrière longue et laborieuse. » Des jours de fête! Voilà d'un seul trait tout l'aspect de ces belles eaux-fortes, et voilà aussi leur signification cachée : ce sont elles qui ont guéri M. Seymour-Haden. L'art s'était associé à la nature pour sauver le malade!

Vers la fin de 1859, M. Seymour-Haden, épuisé par l'activité de sa vie, par les veilles pendant lesquelles il rédigeait des mémoires, par la tension perpétuelle des forces physiques et intellectuelles, se trouva à bout de forces. Plus de sommeil, plus de respiration, plus d'énergie! A ce moment, son beau-frère M. Wistler, l'auteur de cette *Femme en blanc* qui en 1863 fut si remarquée au Salon des artistes non admis, venait de terminer une suite d'eaux-fortes très-intéressantes. M. Seymour-Haden essaya à son tour ce procédé, et du premier coup se trouva à peu près maître de tous les secrets. La Tamise, le jardin de Kensington, les environs de Londres lui fournirent cent sujets d'études, ou pour parler plus juste devinrent les remèdes héroïques de cette âme ardente qui se trouvait forcée de chercher un nouvel aliment à son activité. « Avec moi, m'écrivait-il encore, tout était fait dans un accès, une fureur de plaisir, et était fini le soir même. »

Mais ici doit s'arrêter pour nous le rôle de biographe. Nous allons laisser parler l'artiste lui-même, car personne de ceux qui tiennent la plume ne sait parler sur l'art avec la profondeur et le charme d'un artiste, lorsque, comme ici, l'artiste est doublé d'un homme instruit, spirituel et d'un gentleman accompli. Pendant notre trop court séjour à Londres, en écoutant les jugements de M. Haden sur les œuvres de Claude Lorrain et de Rembrandt, qu'il possède en épreuves de la dernière beauté et de la plus grande valeur, en suivant curieusement les critiques qu'il faisait de ses propres ouvrages, la pensée nous vint de lui demander quelque jour le résumé de ses idées sur l'Art. Une cordiale amitié s'établit entre nous. Maintes fois, dans ses lettres, dans ses voyages à Paris, nous avons pu juger de l'étendue de ses connaissances, de la finesse de son goût et de l'originalité de sa nature, et c'est comme par surprise que nous avons obtenu ce qu'il se refusait à formuler. Deux de ses lettres surtout nous ont paru caractéristiques : l'une sur ses impressions en face de la nature, l'autre sur sa pratique de l'eau-forte. Nous les reproduisons toutes deux, espérant qu'elles intéresseront à la fois les amateurs et les artistes qui lisent la *Gazette des Beaux-Arts*. Elles n'étaient

point faites pour être publiées. Nous les transcrivons telles quelles, craignant, en y substituant quelque expression plus française, d'en atténuer la couleur et l'*humour* britanniques. M. Francis Seymour-Haden occupe d'ailleurs une place trop intéressante dans l'art anglais contemporain, pour que la divergence d'opinions sur plus d'un point général avec les idées et les traditions acceptées en France ne fournisse pas elle-même de curieux rapprochements.

« Pour répondre à votre demande, Monsieur, j'aimerais à me borner à l'appréciation du paysage et l'eau-forte, les seules branches de l'art dont je me sois occupé. Si je n'ai pu tout à fait exclure ma profession de foi en matières plus générales, veuillez encore me lire avec bienveillance.

« Selon moi, les facultés artistiques sont innées et ne s'acquièrent point. L'art est une émanation morale et intellectuelle que l'étude peut développer, mais ne saurait faire naître.

« Ce qui prouve que l'art est inné, c'est que l'œuvre de chaque maître a son caractère tout spécial et qu'il ne ressemble en rien à l'œuvre de tel autre maître de force égale. Voyez Velasquez, le Titien, Raphaël, Rembrandt, Dürer. Que peut-il y avoir de plus divers que la manière dont chacun de ces maîtres aurait interprété la même chose ? N'est-il pas évident que cette conception individuelle était innée et qu'aucun précepte, aucun exemple n'auraient pu la produire? L'enseignement académique peut fournir les disciples d'une école établie, école basée sur les données d'un goût éphémère, mais il ne saurait produire un artiste original. Au contraire, il entraverait son développement. Je suis donc ennemi déclaré des Académies comme écoles d'art. Je m'oppose « aux pré- « ceptes et à la pratique de l'art », tels qu'elles les enseignent. Je crois que toute originalité doit succomber sous le poids de leur influence ; qu'elle doit nécessairement assimiler un artiste à l'autre ; et que, avec des éléments ainsi réunis, elles ne forment que ce détestable ensemble qu'on appelle vulgairement « École. » C'est l'artiste, au contraire, qui doit se créer son école. Celui qui possède la faculté artistique, qui aime la nature telle que lui, et lui seul, la sent et la voit, celui-là est artiste ; il ne lui reste plus qu'à chercher lui-même les moyens d'interpréter les impressions, et il les trouvera dans les champs, dans les rues, partout.

« Je crois aussi que le *véritable* sentiment artistique n'est donné qu'aux natures élevées ; que l'esprit vulgaire ne saurait produire le beau, comme l'esprit déloyal ne saurait trouver le vrai. Les productions artistiques reflètent l'âme de l'artiste ; vous y voyez tour à tour toutes les passions humaines. Ce sont des hommes qui défilent devant vous dans leurs œuvres.

« Quant à la pratique de l'art, je n'accorde qu'une place secondaire à la supériorité technique, et à toutes ces qualités qui se communiquent par l'enseignement, et qui sont, par conséquent, à la portée de tout le monde. L'artiste doit se rendre maître du procédé au point de donner une forme à sa pensée. Qu'il aille trop loin, et les moyens deviendront le but ; les sentiments et la pensée, au lieu de dominer, seront emportés

par la facilité. Je ne fais aucun cas non plus d'un travail minutieux. L'élaboration d'un détail absorbe du temps. Dépenser beaucoup de temps sur un tableau, c'est affaiblir sa conception, enterrer son inspiration. Le premier jet émane de l'artiste, l'élaboration est la part de l'ouvrier. C'est ainsi que les grands maîtres travaillaient rapidement, sentant que le feu sacré se consume vite. Ils n'attendaient pas que le flambeau divin s'éteignît, une nouvelle torche les éclairait déjà.

« Quant au genre qui se prête le mieux à la représentation, si je préfère le paysage, c'est parce que je le crois plus abordable. La nature s'y présente sous un aspect arrêté qui permet à l'artiste de la fixer, tandis que la peinture de figure, d'action, représente des mouvements ou des émotions passagères qui sont pour moi moins propres à rester en permanence devant mes yeux.

« Donc l'art étant une puissance intellectuelle et non pas seulement une faculté imitative, il importe fort peu de quel procédé nous nous servons. Je crois que la pointe vaut le crayon, comme la brosse vaut le ciseau, mais il faut nous en servir en peintre non en graveur, en poëte non en artisan. Il faut être poëte et peintre, l'un et l'autre, maniant la pointe parce que c'est celle-là qui, par hasard, se trouve sous nos mains. Ainsi maniée, la pointe devient un interprète vivant, et le simple trait une expression intelligente. Les eaux-fortes des maîtres sont empreintes d'une individualité aussi forte que leurs tableaux. Ceci prouve, selon moi, que l'eau-forte comme la peinture est un art véritable. Il faut être d'une académie pour nier le fait et pour déclarer comme je l'ai entendu un jour : « Au diable l'eau-forte! cela n'est qu'un enfant bâtard de la peinture et de la gravure!.. »



Nous livrons tout vif M. Seymour-Haden aux académies et aux académiciens de tous les pays. Son cas nous semble trop pendable pour que nous tentions de plaider même les circonstances atténuantes. C'est affaire entre lui et « les professeurs et les praticiens. » Pour nous, nous nous efforçons de juger les hommes non sur leurs théories, mais sur leurs œuvres. En attendant, transcrivons encore sa lettre sur l'eau-forte; elle est tout à fait technique.

«... Quant à l'eau-forte et au procédé actuel dont je me sers, on peut le considérer sous les trois aspects du dessin, de la morsure et de l'imprimage[1].

« Le Dessin, qui comprend le choix du sujet, son traitement, les instruments employés et la manière de s'en servir, est naturellement le plus important. Le génie, le

1. Ce n'est point sans dessein que nous laissons ce terme *imprimage*. Il serait même à désirer qu'il fût accepté dans la langue française; car notre mot *impression*, s'appliquant aux affections morales et à un acte matériel, crée parfois des amphibologies.

goût de l'artiste et les sentiments qui l'inspirent, tout s'y trouve. D'après ce que je vous ai déjà écrit, vous comprendrez que c'est presque entièrement pour l'aspect général, pour le coloris et pour le sentiment que je me mets à travailler, et que, dans le choix du sujet, je ne considère que très-peu la forme, les objets et encore moins les détails. Le charme de la nature, l'allure qui nous attire, sont des choses qui n'ont aucun poids, aucun volume, et qui, comme la lumière, s'envolent. Ainsi, j'insiste sur une exécution rapide et, quant aux détails, insouciante. La pointe ordinaire est un instrument peu favorable à ce genre de travail. D'après mon expérience, je trouve qu'une pointe aiguë sur un manche léger, comme l'aiguille en usage ordinaire, pénètre le vernis et s'enfonce dans le cuivre, ce qui fait que les traits, au lieu de cheminer facilement, s'arrêtent brusquement. L'instrument dont je me sers pour toute sorte de travail, tant fin que gros, est un style d'acier grand comme un crayon mine de plomb, solide, pesant, et pointu aux extrémités : l'une de ces extrémités étant assez fine, l'autre plus obtuse, et ni l'une ni l'autre positivement aiguë. Un tel instrument, légèrement balancé dans la main, pénètre le vernis par sa propre pesanteur et glisse par-ci par-là sur le cuivre sans en blesser la surface. C'est là le secret, je n'en doute pas, de la liberté qui distingue les traits de Rembrandt. — Turner, qui était habile eaufortiste, se servait d'un bout de fourchette attaché à un morceau de bois. — Pour les forts objets sur le premier plan et pour les contours larges, je me sers de l'extrémité obtuse du style, non pour épaissir les traits, mais parce qu'on peut l'exprimer plus rondement. Le cuivre étant légèrement verni, je commence à dessiner à grands traits avec la pointe obtuse et je finis le jour même avec la plus fine, et j'ai toujours remarqué que celles de mes œuvres qui n'ont pas été commencées et terminées le jour même ne valent rien [1].

« La Morsure. Ainsi que le dessin, la morsure doit être rapide et vigoureuse, et faite, sinon à l'endroit même, au moins avant que l'impression qui a créé le dessin ne soit effacée. Par conséquent au lieu d'un acide quatre ou cinq fois dilué, j'emploie un tiers d'acide avec deux tiers d'eau. Avec un tel mordant, on incise profondément le cuivre sans trop élargir les traits, tandis que l'action protractée d'un acide faible finit par manger et creuser le vernis. Cependant l'exact degré du mordant doit être selon la dureté et la gravité du cuivre, et aussi basé sur la température et l'humidité de l'atmosphère. En hiver, il faut un acide plus fort qu'en été, et, à cause de l'humidité et des courants d'air, plus fort à l'air qu'à l'abri. J'ai essayé plusieurs fois à mordre sur l'endroit où se faisait le dessin, c'est-à-dire en plein air, et j'ai toujours trouvé qu'il était nécessaire de fortifier l'acide. — En Angleterre aussi, nos cuivres étant plus durs, plus martelés qu'en France, les traits qui résultent de l'action prompte de l'acide fort sont plus nets, plus incisifs que chez vous [2].

« Si, après la morsure, on veut se servir de l'aiguille (la pointe sèche) comme faisait si souvent Rembrandt, il faut que l'instrument soit tenu obliquement par rapport à la

1. On trouvera en note, dans la description de l'œuvre, une légère modification apportée récemment par M. Haden à sa façon de procéder.

2. M. Seymour-Haden imprime lui-même admirablement. Après avoir pris à Paris et à Londres, où il l'avait fait venir exprès, des leçons de M. Delâtre, il s'est monté dans son atelier une presse modèle. Il a des magasins de papiers de choix, japonais, hollandais, vergé fin, à filigranes, etc., et des encres de première qualité.

surface du cuivre et que la pointe fasse avec le cuivre un angle aigu et non pas un angle droit. Tenu verticalement, et abordant le cuivre à angle droit, les marges du trait sont également comprimées et il en résulte qu'il y a peu de *barbes*, et, à cause de cette compression du cuivre, ces traits de pointe sèche sont plus difficiles à effacer que les traits mordus. Pour avoir des barbes, il faut qu'une de ces marges soit évertie (retournée), et cela ne s'obtient qu'en abordant le cuivre comme une charrue.

« L'Imprimage. Quant à l'imprimage, il me semble que tout eaufortiste doit être son propre imprimeur, que c'est une partie intégrante de son art. Ce n'est que lui qui peut donner le caractère nécessaire à son œuvre, qui peut décider au juste entre les noirs et les gris, les clairs et les obscurs[1]. Delâtre, artiste autant qu'imprimeur, est par excellence l'imprimeur des eaux-fortes. Personne, comme lui, ne sait donner la richesse du coloris, la véritable impression de l'art opposée à la mécanique. Mes eaux-fortes lui doivent beaucoup. Cependant il faut quelquefois un traitement plus fin, moins robuste. C'est le moment que l'artiste seul peut comprendre, et que Delâtre lui-même sera le premier à apprécier[1]... »



CATALOGUE

Nous avons suivi pour le classement de l'œuvre de M. Francis Seymour-Haden l'ordre chronologique. On a vu plus haut les circonstances qui obligèrent cet amateur à chercher un repos autant qu'une distraction dans la pratique de l'art. Mais précédemment — 1857-1858 — M. Haden avait fait quelques essais, et c'est au coin de son foyer qu'il avait pris ses gracieux modèles. Ces portraits de famille, ces scènes « du *home* » si cher aux Anglais n'ouvrent-elles pas cet œuvre par des pages touchantes ?

Arrivant devant le paysage sans parti pris, sans autre embarras que

1. Nous sommes heureux de joindre notre sentiment à celui de M. Haden sur un imprimeur-artiste, aux conseils et à l'obligeance duquel est dû en partie le mouvement qui s'est porté depuis quelques années en France vers l'eau-forte. Nous avions, dans la revue du Salon de gravure, en 1861, conseillé à la Chalcographie de faire imprimer par M. Delâtre, au moins les eaux-fortes de M. Daubigny, que les imprimeurs en taille-douce de cet établisement national essuient jusqu'à ce que le cuivre brille comme une casserole. On n'en a naturellement rien fait. Nous apprenons que le musée de Kensington, mieux inspiré, vient de faire appeler à Londres M. Delâtre, et songe à le mettre à la tête de son atelier d'*imprimage*.

celui de traduire de son mieux les spectacles qu'il avait sous les yeux et qui l'émotionnaient, on doit comprendre que cette riche nature d'artiste réussit complétement du premier coup. Les dernières planches ne diffèrent guère des premières que par une connaissance plus complète des ressources du métier.

Nous avons sous les yeux toutes les planches gravées par M. Haden, soit à l'eau-forte, soit à la pointe sèche, procédé plus familier aux Anglais[1] qu'aux Français, qui donne des épreuves d'une richesse extrême, mais qui en restreint beaucoup le nombre, les barbes ou copeaux qui se dressent de chaque côté du sillon fait par le burin ou la pointe, ne résistant pas longtemps au passage sous la presse[2]. Nous les avons toutes décrites, ou tout au moins signalées. Les états de quelques-unes ne se distinguent que par des travaux peu importants ; nous avons dû, comme nous l'avions fait pour l'œuvre de M. Charles Méryon, passer sous silence quelques-uns de ces états intermédiaires qui ne comptent du reste le plus souvent que deux ou trois épreuves, immobilisées dans les collections du musée de Kensington, dans les cartons de M. Haden ou dans les nôtres.

Nous avons désigné par des lettres italiques les inscriptions qui se trouvent sur le cuivre lui-même.

I. Portrait de Arthur Haden. Un délicieux profil de baby, aux chairs potelées, aux cils portant ombre sur la joue, aux boucles de cheveux longues et folles, épaisses et soyeuses.

Dans une épreuve d'essai très-colorée, mais malheureusement à peu près unique, le cuivre a 80 millimètres de hauteur. Épreuve intermédiaire de 1er état, le fond est à peu près clair; la lumière tombe sur le haut de la tête. *April 1858, S.-Haden.* — 2e état : les traits mieux dessinés, le modelé des chairs plus accusé. *F. S.-Haden, 1858.* — Eau-forte. Hauteur 75 millimètres. Largeur 55 millimètres.

II. Portrait de Madame Haden. Profil de jeune femme, aux cheveux bruns, abondants, simplement rejetés en masse sur le col, à la physionomie douce, intelligente et pensive.

Dans le 2e état (il n'y a du 1er que quelques épreuves d'essai), le vêtement est noir, les ondes des cheveux sont plus nettement indiquées et les chairs plus finement modelées. Pointe sèche. H. 130 m. L. 95 m.

1. Voir particulièrement l'œuvre de Wilkie dont nous publierons un jour ici le catalogue et celui de Geddes, artiste complétement inconnu en France, qui a gravé à la pointe sèche des portraits qui rappellent, par les plus beaux côtés, ceux gravés par van Dyck.

2. On peut cependant, nous assure-t-on, aciérer les pointes sèches, au moins celles gravées sur des cuivres anglais. En tous cas, il faut essuyer, non pas avec la main, mais avec du coton, et se servir d'une encre qui quitte facilement la planche.

III. La Lecture. Une jeune femme, assise derrière une table, paraît plongée dans une lecture agréable; sa main droite est appuyée sur les feuillets du livre, qu'éclaire une lampe à tige. Plus à droite, une petite fille dont la chevelure blonde encadre de ses longs anneaux le gracieux visage.

2e état. La petite fille a disparu. — 3e état. L'effet des rayons lumineux projetés par l'abat-jour est beaucoup plus déterminé; le bol du Japon renversé, sur lequel était posée la lampe, est effacé. On lit, écrit à l'envers, *Seymour-Haden.* — Eau-forte et pointe sèche. L. 160 m. H. 120.

IV. Petite rue a Amalfi. Une ruelle étroite, égayée par le soleil, traversée par des arches en maçonnerie qui relient les maisons les unes aux autres en les soutenant à moitié de la hauteur.

Eau-forte, exécutée en 1857, pour apprendre le procédé, d'après un croquis fait en Italie en 1843. 1er état avant le nom du village d'*Amalfi* et des effets d'ombre ajoutés à la pointe sèche, surtout dans la partie gauche et le fond. H. 120 m. L. 80 m.

V. Les Pêcheurs de la Tamise. C'est la pièce qui fut exposée à Paris en 1859 et que nous avons décrite p. 272, sous le titre qu'elle portait au livret : *Vue prise sur la Tamise.*

Entièrement à la pointe sèche, exécutée en 1859, pour apprendre le procédé. — 1er état. Le ciel est mamelonné, le pêcheur assis dans l'une des deux barques est en veste blanche. — 2e état. Le groupe principal des arbres, à droite, est devenu très-compacte, un vol d'oiseaux plane sur des arbres qui ont été ajoutés, au 3e plan, sur la berge. On lit, au bas : *On the Thames, F. S.-Haden, 1859.* — 3e état. Le feuillage des arbres a été finement modelé; à l'extrême gauche, il a été ajouté un arbre dont les branches se détachent sur le ciel. — 4e état. Entièrement remordue à l'eau-forte : le ciel est tout à fait éclairé, la réflexion des arbres et de la rive droite, à l'endroit où la rivière fait un grand coude, est effacée. L. 215 m. H. 145 m.

VI. L'Habitation de lord Harrington. Deux sentiers, frayés entre les troncs d'arbres énormes dont les ombres se projettent capricieusement sur le gazon, côtoient presque parallèlement une haie au-dessus de laquelle on voit le jardin et le château du lord, d'un style pittoresque. Cette partie du jardin de Kensington, l'un des plus remarquables de Londres, est située derrière le palais. C'est dans ce parc, à cet endroit même, nous a-t-on dit, que le Prétendant aborda la reine Anne, qui le croyait à Saint-Germain. La reine Anne, alors très-malade, était dans une chaise à porteurs et Charles, caché derrière les arbres, se présenta à elle brusquement. Elle fut frappée d'une apoplexie, mourut quelques heures après dans le palais, et George Ier inaugura sur le trône d'Angleterre la dynastie de la famille de Hanovre.

1er état. Une lady tenant une ombrelle passe en se promenant; les maisons et les arbustes du fond ne sont point encore indiqués. — 2e état. Celui que nous décrivons, avant des retouches à la pointe sèche sur les arbres du premier plan et les terrains, et avant les mots *Kensington garden*, qui, ajoutés après *Kensington, Seymour-Haden, 1859,* signalent clairement le 3e état. Cette eau-forte a été entièrement attaquée et terminée sur place. H. 160 m. L. 120 m.

VII. L'Entrée du chateau de Mytton. Une allée d'ifs centenaires conduit jusqu'à la porte cintrée du château que frappe vivement le soleil. Sur le premier plan, deux de

ces énormes boulets de pierre ou de marbre qui furent jadis rapportés de Constantinople, où les Turcs s'en servaient pour la défense des Dardanelles.

Ce château, de la partie inférieure duquel on aperçoit quelques détails à droite et à gauche, à travers les branches, est une maison de plaisance du règne de Henri VII. Il est situé dans le Lancashire, une des contrées du nord de l'Angleterre. Il appartient à Gérald Potter, esquire, et M. Seymour-Haden l'a quelque temps habité.

Dans le 2e état seulement, *Seymour-Haden 1859,* et de vigoureuses retouches à la pointe sèche. — Eau-forte et pointe sèche. L. 260 m. H. 120 m.

VIII. Egham. La Tamise non loin de Windsor et de Runnemede: les rives sont boisées et la rivière passe au fond, au pied de collines accidentées. Le ciel est à peine voilé par de légères vapeurs; l'eau miroite au soleil, réfléchissant les arbres et les pieux blancs enfoncés jusqu'à mi-corps. Ces pieux sont là pour rompre, pendant l'hiver, la force du courant et protéger les quais rustiques le long desquels viennent se garer les gros bateaux plats.

Dans le 2e état, on distingue plus difficilement le titre *Egham,* écrit à l'envers; la signature *F. S.-Haden* a été récrite en lettres plus grandes; l'eau est légèrement teintée sur le premier plan, et les deux bateaux, à droite, ont été fortement ombrés. — Eau-forte. L. 200 m. H. 125 m.

IX. L'Écluse d'Egham. C'est le même endroit. L'artiste s'est simplement retourné sur son pliant. En regardant la rivière dans la direction du courant, il la voit resserrée entre deux constructions en bois formant un *lock,* une écluse. Cette planche, exécutée dans la même après-midi que la précédente, exprime la même gaieté lumineuse du paysage. C'est une des plus simplement gravées et avec le plus de liberté dans l'allure. Elle accompagnera la seconde partie de ce travail.

Épreuve d'essai peut-être unique, avec un ciel, un premier plan commençant la berge à gauche et l'agitation de l'eau indiquée par de fortes ondulations. C'est le moment où l'écluse vient d'être ouverte. — 1er état. Le premier plan complétement effacé. — 2e état. *Egham lock, Seymour-Haden,* et la berge gauche vaguement massée. — Eau-forte pure. L. 225 m. H. 150 m.

X. Sub Tegmine... Dans le parc de Greenwich, au pied et à l'ombre de grands arbres s'étageant sur le terrain en pente, un promeneur s'est étendu sur le gazon; plus loin, on distingue deux personnes assises et causant.

Dans le 1er état de cette bucolique, d'un aspect très-familier et très-franc, le cuivre a 225 millimètres de hauteur. — 2e état. Les jambes du Tityre britannique semblent cachées par l'herbe. *Greenwich-Park 1859,* à l'eau-forte et *Seymour-Haden,* à la pointe. Il y a des épreuves intermédiaires avant des retouches. — Eau-forte et pointe sèche. H. 155 m. L. 150 m.

XI. Londres vu de l'atelier de M. Haden [1]. Au-dessus d'une rangée d'arbres qui traverse la composition, les maisons du faubourg de Brompton en pleine lumière. A l'extrême horizon, des collines. Des nuages blancs ou gris, tout gonflés des pluies tièdes d'avril, roulent dans le ciel traversé par quelques bandes horizontales d'un ton plus fort. C'est l'étude de ce ciel, d'un effet si puissant de formes et si éclatant de

1. Cet atelier est situé dans Sloane street.

lumière, qui a été le prétexte de cette planche, l'une des plus belles de l'œuvre, l'une de celles qui évoquent le souvenir de Rembrandt.

1er état. Rares épreuves d'essai, les nuages de gauche semblent crever en pluie sur la campagne. — 2e état. *Out of study window* à l'eau-forte, et 3e état, *S.-Haden,* à la pointe. — Eau-forte pure. L. 260 m. H. 120 m.

XII. Le Village de Fulham. Ce village, situé à quatre milles au-dessus de Londres, étend ses maisons basses et la double tour de son église au bord de la Tamise, que sillonnent des barques et qu'enjambe un pont légèrement indiqué à droite. C'est là que se trouve l'habitation de l'évêque de Londres, et c'est des jardins mêmes du palais épiscopal que M. Haden a pris cette vue. Ce château épiscopal a été habité par Bonner, une des créatures de Wolsey, qui, jeté en prison par Henri VIII sous prétexte de tiédeur religieuse, fut élargi par Marie Tudor, devint le bourreau des protestants et fut de nouveau emprisonné par Élisabeth, pour avoir refusé le serment de suprématie.

2e état. Quelques arbres et des maisons ont été indiqués, à gauche des peupliers du premier plan, par de vigoureuses attaques de pointe. Outre *Fulham on the Thames,* on lit *S.-Haden* et ce titre *Vue de la Tamise,* avec les adresses des éditeurs et de l'imprimeur de la *Société des Aquafortistes.* M. Haden est membre de cette *Société,* ainsi que du *Etching-Club* de Londres. Cette planche, d'un dessin très-sûr et d'une exécution très-sobre, a été publiée par A. Cadart dans la livraison de décembre 1863. — 3e état. Deux troncs d'arbres esquissés à droite. Toute inscription effacée, et *Fulham* et *Seymour-Haden,* écrits à la pointe à gauche et à droite. — Eau-forte et pointe sèche. L. 280 m. H. 125 m.

XIII. Le Ruisseau dans les bois. Sous un bois de jeunes chênes et de hauts genêts qui se penchent, se croisent et font un pont de verdure sombre, un ruisseau coule lentement et comme mystérieusement, au milieu des roseaux et des joncs.

Il n'existe malheureusement que quatre épreuves de cette eau-forte pure, qui exprime si puissamment l'opposition de la fraîcheur des bois avec les ardeurs du soleil d'été. En voulant y faire retouche, M. Haden l'a laissé dévorer par l'acide. On distingue très-difficilement dans l'angle inférieur gauche, *S.-Haden 1859.* L. 220 m. H. 150 m.

XIV. Les Bords d'un ruisseau. La lumière, distribuée abondamment sur les feuilles, montre un ruisseau, non plus sous bois, mais sur la lisière, ou tout au moins dans une clairière.

Il n'existe que quelques épreuves d'essai du 1er état de cette pointe sèche, répétition dans la disposition générale, mais non dans l'effet et les détails, de la pièce précédente. — 2e état. Plus chargée de barbes, la masse des roseaux au milieu est aussi plus distincte. *Francis Seymour-Haden.* L. 220 m. H. 150 m.

XV. Le Hameau de Kidwelly. Quelques maisons basses, pauvres, se pressant autour du vieux clocher carré d'une église, se reflètent nettement dans l'eau morte qui baigne presque leur pied. A droite, un pont. M. Haden a exprimé, d'une façon frappante, l'intensité de la lumière de certaines journées d'été et l'absence du moindre souffle d'air.

Dans le 2e état, le ciel et les eaux sont complétement clairs. *F. S.-Haden 1859.* — Eau-forte pure. L. 150 m. H. 96 m.

XVI. Le Chateau de Kidwelly. Les ruines d'un château-fort du moyen âge, flanqué d'épaisses tours rondes, dominent les petites maisons du hameau. A l'horizon, une chaîne de collines nues. Sur le premier plan, à gauche, une maison au milieu des arbres, celle du docteur, la seule qui ait quelque importance dans ce lieu sauvage, abandonné, malsain. Kidwelly est situé dans le pays de Galles.

Ce croquis est traité dans le goût de certaines pièces de Rembrandt, les tailles fermes, légèrement espacées se croisent dans le sens des plans par masses parallèles. Au bas, *Kidwelly Castle 1859.* — Eau-forte pure. L. 150 m. H. 95 m.

XVII. Le Crépuscule. Le soleil descend derrière des collines fermant une plaine riche et semée d'habitations. Les maisons d'un hameau caché dans les arbres sur le bord d'une rivière que traverse un pont rustique, s'enlèvent en vigueur sur les nuages empourprés dont les reflets viennent mourir au premier plan sur un troupeau de moutons à demi endormis. Des oiseaux regagnent leur nid à tire-d'aile.

Épreuve d'essai d'un 1er état d'eau-forte pure très-lumineuse. — 2e état. Avec l'effet définitif, *On the Teste near Romsey 1859* et *F. S. Haden.* — 3e état. Le premier plan à droite éclairci et laissant mieux distinguer les moutons; *Seymour-Haden.* Eau-forte et pointe sèche. L. 225 m. H. 150 m.

XVIII. Étude dans le jardin de Kensington. L'allée bordée par des bouquets d'arbres, éclairés à mi-hauteur par les rayons du soleil, se détache élégamment sur des masses de verdure pressées comme celle d'une charmille. Trois sentiers principaux se dessinent en blanc sur le gazon et se perdent au milieu des troncs nombreux qui s'alignent et finissent par intercepter le regard.

Cette étude est l'une des plus savantes qu'ait gravées M. Haden. C'est celle aussi qui donne la plus juste idée de ces parcs admirables que Londres a su conserver intacts, oasis pleines de silence et de fraîcheur au milieu de la plus formidable activité du monde. Il faut avoir vu de ses propres yeux ces arbres admirables pour comprendre l'énergie avec laquelle ils puisent la vie dans une terre noire et grasse, et l'élégance avec laquelle ils étendent leurs branches horizontales.

1er état. Moins colorée avant des rayures d'ombre transversales sur les arbres bordant l'allée au second plan. Cet état, ainsi que le 2e, porte *Seymour-Haden 1860.* — Eau-forte pure. H. 250 m. L. 125 m.

XIX. De la fenêtre d'un cottage, a Shere. Le rideau d'une galerie vitrée a glissé sur sa tringle et est massé à droite. A travers le vitrage et la partie ouverte, la vue traverse une tonnelle de rosiers en fleur, franchit les arbustes d'un jardin et rencontre, s'élevant au milieu des arbres, le clocher du village. Shere est un endroit fort pittoresque, situé dans le comté de Surrey, et Hollar, en 1640, l'a gravé dans les vues d'Albury, en Surrey. Ce cottage appartient à M. Henry Cole[1], esquire, commandeur de l'ordre du Bain[1]. Nous n'avons pas besoin de rappeler à nos lecteurs que M. Henry Cole est le fondateur et le directeur du Musée de South-Kensington. Homme d'un sens pratique des plus élevés, il a été encore le promoteur des expositions internationales et de l'emploi du timbre-poste.

1. Nous possédons trois paysages à l'eau-forte exécutés en 1860 par M. H. Cole, vraisemblablement sous l'influence de M. S.-Haden. L'un d'eux représente précisément l'extérieur de ce cottage, avec la galerie où grimpent les rosiers.

Il n'existe qu'une ou deux épreuves d'essai avec un chat couché sur l'appui de la fenêtre; les dimensions du cuivre sont : L. 230 m. H. 150 m. — 2e état. *S.-Haden 1860*. — Eau-forte. L. 170 m. H. 120 m.

XX. L'Étang au Canard. C'est le bras dormant d'une petite rivière qui passe à Shere et s'appelle le Til. D'une forêt de roseaux plongeant dans le sable vaseux s'envole à tire-d'aile un canard sauvage. Au second plan, une ligne d'arbres plantureux, et, au fond, à l'endroit où la rivière disparaît sous les hautes herbes, les toits d'un moulin à eau.

Cette eau-forte, admirablement disposée, est une de celles de tout son œuvre où M. Haden a exprimé avec le plus de liberté, de souplesse et de grâce, son vif sentiment des aspects doux et colorés de la nature. Le ciel est pur, le soleil presque perpendiculaire, l'onde est transparente et vibre sous la caresse d'un léger souffle qui courbe la cime des peupliers. C'est justement cette agitation presque insensible qui précise la signification de cette pièce. Toute la nature sommeille engourdie par la chaleur, et ce souffle ressemble à une respiration régulière et fraîche.

Une épreuve de 2e état fut exposée à Londres sous le pseudonyme ou plutôt l'anagramme de H. Dean. Les critiques en firent les plus grands éloges et insistèrent avec justice sur l'extrême franchise de l'attaque de la pointe.

Il existe six épreuves d'essai du 1er état avant le canard. — Moins encore d'un état intermédiaire avant les peupliers qui sont à droite en avant du groupe d'arbres. — 2e état. A gauche, *Shere, mill pond* (tête d'eau pour un moulin); à droite, *Seymour-Haden 1860*. — Eau-forte. L. 330 m. H. 180 m.

XXI. La Tête de l'étang a Shere. Étude dans de plus petites proportions, et avec moins de finesse dans la pointe, de la partie centrale de la composition précédente. Les maisons du fond sont moins distinctes et plus dans l'ombre.

Eau-forte pure. Notre épreuve a été rognée, et c'est sous toutes réserves que nous donnons ces dimensions. L. 180 m. H. 130 m.

XXII. La Garenne. Une clairière sablonneuse avec une ceinture épaisse de grands arbres. Le crépuscule allonge les ombres, qui prennent des silhouettes fantastiques et semblent intriguer fortement deux honnêtes lapins en train de prendre leurs ébats.

1er état. Les premiers plans entièrement dans l'ombre; *S.-Haden 1860, Combe Botton* (c'est le nom de l'endroit, près de Shere); on aperçoit, derrière un pli de terrain, la tête de deux chevaux et de leurs conducteurs. — État intermédiaire avec tout le premier plan dans la lumière; *Seymour-Haden*. — 3e état. Celui que nous décrivons avec les lapins à droite. Les membres du *Etching-Club* s'étaient proposé de publier une suite de proverbes exprimés par des images. Celui qu'avait choisi M. Haden, tout à fait intraduisible en français, exprime cette idée : « Le Malheur marche précédé de son ombre. » De là l'inquiétude des lapins qui soupçonnent, derrière toutes ces ombres, des chasseurs. — Eau-forte. L. 150 m. H. 115 m.

XXIII. La Route qui traverse la forêt. A peine tracée sur le gazon et le terrain blanc, elle passe sous la voûte que forment en se croisant les branches presque horizontales d'un bois de frênes centenaires. Dans le lointain, entre la ligne des troncs tachetés, on aperçoit des champs, des maisons, une colline basse. « Les arbres de cette forêt, nous écrivait M. Haden, ne sont pas fort élevés par rapport à leur âge. C'est sur ces

routes désolées que se commettaient, de temps en temps, ces assassinats dont on parle encore en Irlande. Malgré cela, rien n'est plus pittoresque, plus beau de coloris, plus gracieux de forme que le paysage en Irlande. Le climat étant très-humide est favorable à la croissance des arbres, des mousses et des lichens; et ces derniers, attachés à des troncs blanchâtres, leur donnent un aspect et un charme que je n'ai pas vus ailleurs. »

Il y a eu trois épreuves d'essai du 1er état avec les troncs presque tout à fait blancs et les branches supérieures sans feuilles. — 2e état. Tel que nous le décrivons ci-dessus. — 3e état. La partie de feuillage de l'angle supérieur, à droite, beaucoup plus travaillée; une charrette s'éloigne sur la route; les maisons sont plus nombreuses. — 4e état. La charrette a disparu et la pièce, très-éclaircie au moyen du brunissoir, est redevenue à peu près semblable au 2e état. C'est une épreuve de ce 2e état qui figurait au Salon de 1864. Tous portent *Seymour-Haden 1860*. L. 285 m. H. 190 m.

XXIV. Troncs d'arbres. Esquisse de troncs et de branches sans feuilles et de vieux hêtres étêtés, faite dans un bois près de Windsor. C'est ce que M. Haden appelle une « Leçon d'anatomie. »

Eau-forte pure. Épreuves d'essai avant *Seymour-Haden*. H. 230 m. L. 150 m.

XXV. Tristesse ! Une jeune fille vient de recevoir une lettre pénible. Elle l'a laissée tomber à terre et s'appuie douloureusement contre la porte entr'ouverte d'un appartement. Derrière elle, le soleil jette sur le mur de joyeux rayons.

1er état. Esquisse légère. — 2e état. Repris dans presque toutes les parties. Belle étude, d'un sentiment très-pénétrant et d'une couleur très-harmonieuse. Elle n'a été imprimée qu'à six épreuves, ayant été improvisée d'après nature, sur un métal très-doux, du bronze. *Seymour-Haden 1863*. H. 215 m. L. 140 m.

XXV bis. Tristesse ! Répétition de la pièce précédente.

On ne voit plus sur la muraille qui est derrière la jeune fille la projection de l'ombre des barreaux d'une croisée. Dans le 2e état, la jeune fille tient la lettre fatale dans sa main. Signé en lettres renversées *Seymour-Haden 1863*. H. 220 m. L. 150 m.

XXVI. La Tamise a Old Chelsea. D'un quai sur lequel causent des pêcheurs et près duquel sont amarrés, dans le courant, des bateaux à louer, désignés à l'attention par une enseigne et des rames levées en l'air, on plane sur la Tamise. Sur l'autre rive, le faubourg de Battersea qui remonte et se termine à un pont très-long. Les deux mâts qui s'élèvent à gauche servent à attacher les canots.

Il n'y a eu qu'un état de cette eau-forte, mordue avec une certaine énergie et que M. Haden a fait imprimer pour nous, sous ses yeux, à Londres, par M. Delâtre. M. Haden l'a exécutée de la fenêtre de l'atelier de son beau-frère, M. Whistler; aussi lit-on en haut, *Old Chelsea. - Out of Whistlers' window, Seymour-Haden 1863*. — L. 225 m. H. 150 m.

XXVII. A Old Chelsea C'est précisément le quai qui, dans la planche précédente, avait le parapet comme premier plan ; mais cette fois ce quai est vu du lit du fleuve. La marée est basse. Des enfants, poursuivis par un chien, jouent autour des bateaux hors de service qu'on dépèce et des lourdes barques qui sont chargées de charbon de terre. Au-dessus, les maisons. A droite, le pont en bois de Battersea.

Whistler's House Old Chelsea, Seymour-Haden f. an : 1863. L. 330 m. H. 175 m.

XXVIII. Rivière dans un parc irlandais. Une petite rivière, aux bords en talus gazonné, sort en faisant un coude d'un bois d'arbres majestueux. Le soir arrive : le pied des arbres est baigné dans des ombres profondes ; les sansonnets tournoient en poussant des cris aigus, et l'eau, à peine agitée, reflète comme un miroir d'argent la lumière qui l'effleure presque horizontalement.

Cette vue, doucement mélancolique, a été prise par M. Haden dans le parc du vicomte Hawarden. « En Irlande, nous écrivait-il, au milieu des endroits les plus sauvages, on trouve des parcs de toute beauté. Ils entourent les maisons des seigneurs et ont quelquefois cinq lieues d'étendue. Les rivières abondent en saumons et en truites, les bois en cerfs et en gibier de toute espèce. » M. Seymour-Haden est un pêcheur émérite de saumons, ce qui est en Angleterre un délassement fort prisé.

Cette pointe sèche, dont nous ne connaissons qu'un état, figurait au Salon de Paris de 1864. Elle a été très-remarquée, ainsi que la *Route qui traverse la forêt* (nº XXIII), par les critiques qui se sont occupés de la gravure. M. Ch. Clément des *Débats* et M. W. Bürger de l'*Indépendance* les ont signalées l'une et l'autre à l'attention de leurs lecteurs et les ont appelées des « chefs-d'œuvre de goût et d'exécution. » — *Seymour-Haden 1863*. L. 210 m. H. 140 m.

PHILIPPE BURTY.

(La fin au prochain numéro.)



LIVRES.

ANNUAIRE DE L'ARCHITECTE POUR L'ANNÉE 1864, publié par M. Adolphe LANCE, architecte du gouvernement. — Première année. Morel et Cie, libraires-éditeurs, rue Bonaparte, 1.



EN fondant l'*Annuaire de l'Architecte*, M. Adolphe Lance n'a point voulu s'adresser exclusivement aux hommes pratiques, il s'est encore proposé de répondre aux besoins intellectuels de tous ceux, amateurs et artistes, qui portent quelque intérêt à nos monuments nationaux. A côté des renseignements officiels sur l'organisation et le personnel de nos administrations publiques, de nos sociétés savantes, de l'École impériale des Beaux-Arts, à Paris, et de l'Académie de France, à Rome, se trouvent des documents précieux pour l'histoire de l'Architecture, des lettres autographes, et des notices biographiques sur les architectes les plus distingués morts dans l'année.

Entre tous ces morceaux intéressants, nous signalerons la biographie de Jean-Nicolas Huyot, accompagnée de plusieurs lettres écrites par ce professeur illustre. A la suite, vient le fac-simile d'une quittance de Pierre Bontemps et de François Marchand, sculpteurs, pour les statues de François Ier et de Claude de France, à Saint-Denis. Des commentaires dus à M. Anatole de Montaiglon, le savant directeur des *Archives de l'art français*, font ressortir toute l'importance de ce document qui complète les renseignements que nous avions déjà sur cette sépulture célèbre. C'est Philibert Delorme qui a donné le dessin général; Pierre Bontemps a été chargé des bas-reliefs de la base, de la statue de madame la Régente, et de celles des deux fils de François Ier, qui sont à genoux sur l'entablement; Germain Pilon et Ponce Jacquio ont fait les figures des Fortunes de la voûte; Ambroise Perret, les quatre évangélistes de la voûte; le même et Jacques Chanterel, l'ornement du premier ordre au-dessus de la corniche. On savait encore que Bastien Galles, Pierre Bigoigne et Jean de Bourges avaient travaillé aux décorations, mais il restait à connaître de quelle main étaient les figures couchées de François Ier et de Claude. Maintenant, grâce à ce document expliqué par M. de Montaiglon, il n'est guère permis de douter que Pierre Bontemps n'en soit l'auteur, ainsi que très-probablement des deux figures agenouillées du roi et de la reine.

Les curieux trouveront encore dans ce volume un catalogue de toutes les estampes de Jean Marot, par M. Bérard, un collectionneur qui connaît à fond et recherche avec amour tous les morceaux relatifs à un art qu'il a pratiqué. Puis enfin, une bibliographie des livres d'architecture publiés en 1863 termine le premier volume de l'*Annuaire* auquel, en raison des services qu'il peut rendre, nous souhaitons un grand nombre d'années d'existence.

E. G.

Le Directeur : ÉMILE GALICHON.

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOIT, 7

DOCUMENTS INÉDITS

SUR LES RELATIONS

DU CARDINAL HIPPOLYTE D'ESTE ET DE BENVENUTO CELLINI

PARMI les résultats les plus curieusement attendus des recherches faites dans les archives de Modène, il faut compter les documents inédits qu'on y a trouvés sur Benvenuto Cellini et sur ses deux élèves, Ascanio de Tagliacozzo et Paolo Romano (Paul le Romain). Pour quiconque sait quel intérêt prend aujourd'hui aux yeux de tout homme, même moyennement instruit, tout ce qui concerne cette intelligence originale et sublime, destinée à étonner ses contemporains et la postérité par l'extravagance de ses aventures et l'excellence de ses ouvrages; pour qui a vu les éditions multipliées de ses Mémoires et de ses Traités, et tous les soins consacrés par des hommes distingués de notre temps à mettre en lumière les œuvres par lui exécutées et les moindres incidents de son existence agitée : il y aura peut-être quelque charme à parcourir les quelques renseignements que nous avons puisés dans un livre de comptes du cardinal Hippolyte d'Este, tenu par le trésorier Tomaso Mosti, livre qui embrasse toute l'année 1540. On y trouve, avec la confirmation des

faits qu'il a lui-même racontés dans sa biographie, des particularités curieuses qu'il avait passées sous silence et qui étaient ignorées jusqu'ici.

Cellini raconte qu'en 1537, lors de son premier séjour en France, il entra au service du cardinal de Ferrare, et qu'il en obtint nombre de faveurs et des sommes notables pour commencer l'exécution d'un bassin et d'une aiguière d'argent; qu'à son retour en Italie il fut bien accueilli par le duc de Ferrare; que, s'étant transporté à Rome, il mit la main aux travaux dont l'avait chargé le cardinal; et qu'enfin il lui dut sa délivrance de l'emprisonnement qu'il avait été condamné à subir au château Saint-Ange. Sa grâce lui fut accordée dans les premiers jours de décembre 1539, et le 4 janvier de l'année suivante on rencontre, pour la première fois, son nom dans le volume qui nous sert de guide. On y trouve portée l'acquisition de « 12 *nattes en jonc qui furent données à maître Benvenuto, orfèvre, pour en couvrir le pavé de la chambre où il travaille dans le palais du Très-Révérend Cardinal de Mantoue pour le Très-Révérend Cardinal de Ferrare* [1].

Ici une observation trouve sa place. Benvenuto a dit, dans ses Mémoires, qu'après avoir été délivré de sa prison il fut recueilli par le cardinal de Ferrare et logé dans son palais; mais cette assertion serait en contradiction apparente avec le document cité tout à l'heure, document contemporain et dont l'authenticité est incontestable. Suivant nous, les deux textes peuvent se concilier en admettant que le cardinal de Ferrare habitait le palais du cardinal de Gonzague, n'étant pas encore entré en possession de celui qu'il occupa plus tard sur le Monte Cavallo, et qui fait aujourd'hui partie du Quirinal, où le souverain pontife passe la saison d'été [2]. Il est en effet certain que Cellini habitait sous le même toit que le cardinal d'Este, puisqu'il l'assure lui-même à plusieurs reprises, et que les articles de compte portés au manuscrit précité démontrent clairement que les objets nécessaires soit à son bien-

1. 12 stuore di paviera* quali furno date a M° Benvenuto aurifice, per metterle sopra la selegata de la sua camera dove lui sta a lavorare nel palazzo del R^mo Car^le di Mantua per bisogno del R^mo Car^le di Ferrara.

2. Hannibal Caro dans une lettre à Benedetto Varchi datée de Rome, le 5 décembre 1539, confirme le fait de la délivrance de Benvenuto et de son logement au palais du cardinal de Ferrare (*Prose Fiorentine,* p. IV, v. 11).

* Plante aquatique. Tassoni, dans une de ses notes sur le Vocabulaire de la Crusca, au mot *Papiro,* dit : « Le papyrus antique dont se faisait le papier est une plante des marais d'Alexandrie. Elle croît dans les marais de la Lombardie et, en dialecte modénois, se nomme *paviera.*»

être, soit à ses travaux, lui étaient fournis par son Mécène. On le voit surtout à la mention faite sous la date du 12 du même mois, qui nous apprend le payement fait à un maçon « *pour avoir exécuté, dans le palais qu'habite le Très-Révérend Cardinal, une forge d'orfévre pour maître Benvenuto, orfévre, qui travaille pour sa Très-Révérende Seigneurie*[1]. »

Cellini raconte ensuite dans ses Mémoires un voyage à Tagliacozzo, d'où il ramena son élève Ascanio, natif de ce pays ; il nous apprend que, dans cette ville, il travailla au bassin déjà commencé, et modela une nouvelle aiguière destinée à remplacer l'ancienne qu'on lui avait volée ; et il ajoute que le cardinal lui commanda son sceau pontifical et un modèle de salière.

Du sceau et de la salière, il n'y a pas de trace. On trouve seulement la mention de quatre chandeliers d'argent qu'il fut chargé de faire dans les premiers temps qui suivirent sa sortie du château, et pour lesquels il reçut des mains de Girolamo Salvi, clerc de la chambre apostolique, cent quatorze écus d'or et trente baiocchi, et aussi d'une coupe d'argent qu'il devait modeler. Au sujet de cette dernière, on voit qu'au 28 janvier trente baiocchi furent payés à un tourneur « *pour un modèle de coupe en bois donné à maître Benvenuto, orfévre, d'après lequel il doit faire une coupe d'argent pour le Très-Révérend Cardinal*[2]. Rien d'étonnant à ce que Benvenuto ait omis de parler des chandeliers ; mais son silence au sujet de la coupe doit s'interpréter, suivant nous, en ce sens, qu'il n'exécuta pas l'œuvre dont il avait fait faire le modèle. Son départ de Rome, son voyage en France qui suivit, sa sortie du service du cardinal l'auront, sans aucun doute, fait renoncer à cette entreprise. C'est encore une chose nouvelle et inattendue que cette tête en bronze de l'empereur Vitellius, *par lui donnée au Très-Illustre et Très-Révérend Cardinal*[3]. A moins qu'il ne faille y voir un de ces ouvrages antiques qu'on trouvait dans les fouilles, et que le cardinal, très-amateur d'antiquités, recueillait avec ardeur, et cela d'autant plus que Cellini, à notre avis, ne se serait guère contenté des vingt écus d'or qu'on lui donna en payement, quand même c'eût été un simple médaillon et non une ronde-bosse. Il nous dit, en effet, qu'on lui compta trois cents écus, seulement pour le sceau du cardinal. Nous n'avons rien de plus à ajouter relativement à ses travaux de Rome, sinon que, le

1. Per havere fatto nel palazzo dove habita il R^{mo} Cardinale, una fuzina da aurifice, per bisogno di M^{o} Benvenuto aurifice, quale lavora per sua S^{ria} R^{ma}.

2. Per uno modello de legno de una coppa datto a M^{o} Benvenuto, aurifice, per tirare una coppa de argento che lui ha da fare per il R^{mo} Car^{le}.

3. Che lui dette allo Illmo et R^{mo} Car^{le}

1er mars, on lui remit un écu d'or afin d'en tirer des fils *pour un échantillon de patenôtres* [1] destinées à un des rosaires que le cardinal emporta en France pour les offrir à madame d'Étampes, à madame de Bonneval et à plusieurs autres dames de l'élégante cour de Fontainebleau.

Si nous n'avons à enregistrer aucun autre travail de Cellini dans le premier trimestre de cette année, nous pouvons cependant mentionner deux faits curieux qui le concernent. Le 6 février, on porte en dépense un écu d'or qu'il avait prêté au cardinal « *sur la demande de sa Très-Révérende Seigneurie qui était en habit de masque* [2]. » Et, le jour suivant, de vieux draps lui étaient fournis par la garde-robe pour être employés à un char de triomphe qu'avait fait construire, d'ordre du cardinal, François de la Viole, à l'occasion d'un concert donné à Sa Sainteté.

Deux jeunes gens pleins de talent, dont le nom revient souvent dans les Mémoires de Cellini, l'aidaient dans les travaux qu'il avait entrepris pour le cardinal. C'était Paolo Romano et Ascanio de Tagliacozzo. Ces artistes, que le livre du trésorier appelle les garçons de maître Benvenuto, orfévre, et qui méritèrent les éloges de leur maître, l'homme du monde le plus avare de louanges, recevaient du cardinal : le premier, quatre écus d'or par mois, et le second, trois, *en raison*, est-il dit, *de certains ouvrages en argent, pour lesquels ils aident ledit maître Benvenuto, et qui appartiennent à sa Très-Révérende Seigneurie* [3]. Ils reçurent en outre un présent d'une casaque et d'un manteau en drap bordé de velours pour chacun, valant ensemble plus de vingt-quatre écus d'or.

Le jour du lundi saint, qui tombait le 22 mars, le cardinal Hippolyte quitta Rome avec toute sa cour. Il voulait faire quelque séjour à Ferrare et s'acheminer de là vers la France, où l'appelaient des intérêts religieux, politiques et financiers, et sa qualité de protecteur de cette couronne. Cellini et ses deux jeunes aides firent partie de sa suite, et ce ne sont pas les pages les moins curieuses de ses Mémoires, que celles où il raconte les aventures qui lui arrivèrent pendant ce voyage. Arrivé à Ferrare et logé, comme il nous l'apprend, dans le palais de Belfiore, il se remit à ses travaux interrompus. On conserve la note des choses qui lui furent fournies *pour le bassin et l'aiguière à laver les mains qu'il exécute pour notre Très-Révérend Cardinal* [4]*;* ces objets sont : de la poix, une planche,

1. Per fare mostre da paternostri.

2. Essendo sua Signoria Rma in habito di mascara per farne la volontade di quella.

3. Per cagione di certi lavori de argento che loro aintano a fare a ditto Mo Benvenuto quali sono di sua Signoria Rma.

4. Per bisogno del bacile et bochale de aqua mano de argento che lui fa per bisogno del Rmo Cardinale nostro.

un cercle en bois, de petits clous, une table en noyer, une pierre à repasser, du fil de fer, deux cribles, du plomb, des limes en fer, du salpêtre, de la cire vierge, et du tartre de vin blanc pour faire blanchir le bassin et l'aiguière. Le trésorier Mosti mit encore entre ses mains un chandelier et des pièces de monnaie de diverses espèces pour être fondus et *employés à une aiguière en argent à laver les mains, qu'il exécute, etc.* [1]. Il interrompit toutefois ces travaux pour faire, dans un cercle de pierre noire, un médaillon représentant d'un côté le duc Hercule II, et de l'autre l'image de la Paix enchaînant la Fureur. Nous ne trouvons aucune mention de ce travail, mais, en revanche, il est question d'un autre dont il n'a point parlé, peut-être parce qu'il ne fut pas achevé : c'est la tête en bronze du cardinal, son protecteur. On trouve, en effet, qu'au 14 avril fut payée une livre et quinze sous à François dalle Nappe, *pour avoir moulé et fait deux fois en plâtre la tête de notre Très-Illustre et Révérend Cardinal, qui resta aux mains de maître Benvenuto, orfévre, pour en faire une semblable en bronze*[2]. Nous sommes fermement convaincu que cette tête ne passa jamais de l'état de plâtre à celui de bronze et qu'elle eut le sort de la coupe dont il a été parlé, parce que Cellini n'eût pas manqué d'en faire mention, comme il a fait pour le médaillon du duc, et parce que son départ pour la France et sa sortie du service du cardinal en auront fait abandonner la pensée à l'artiste comme à son patron.

Dans la seconde quinzaine d'avril, le cardinal se mit en route pour la France, mais il n'arriva à Fontainebleau que le premier jour de juin. Il fut peu après suivi par Cellini et ses deux élèves[3], comme il l'avait ordonné pour complaire au désir formellement exprimé par le roi de France. Ayant placé dans deux caisses en bois, couvertes de cuir gaufré, le bassin et l'aiguière encore inachevés, il les confia au muletier qui transportait ses effets en France, et à son arrivée à Fontainebleau, où résidait la cour, il eut l'honneur de les présenter au roi qui en fut enchanté, bien que Paris ne manquât pas d'excellents orfévres. Cellini appliqua tous ses efforts à terminer ces deux

1. Et ponerle in un bochale de argento de aqua mano che lui fa.

2. Per havere formato et fatto de zesso due volte la testa de lo Illmo et R^{mo} Cardinale nostro quale restò apresso M° Benvenuto, aurifice, per farne una simile di bronzo.

3. Cellini ne quitta point Ferrare avant le mois de septembre, comme cela résulte d'une note de lui imprimée à la suite de ses *Traités de l'orfévrerie et de la sculpture*, Florence, Le Monnier, p. 247. Albert Sacrati, ambassadeur de Ferrare auprès du roi, écrit de Paris, le 11 octobre de ladite année, qu'il a reçu les trois lettres de Son Excellence en date du 18 août, les dernières après celles que M° Benvenuto, orfévre, lui avait apportées.

chefs-d'œuvre, et y passa plusieurs mois. On trouve, au 24 décembre, qu'il lui avait été payé depuis le 12 du même mois, à Fontainebleau, soixante-quatorze écus d'or au soleil, une livre et dix sous tournois *pour dorer un bassin et une aiguière ovale en argent, ornée de figures, qu'il exécute pour notre susdit Très-Révérend Cardinal, et que sa T. R. Seigneurie veut donner à S. M. le Roi Très-Chrétien*[1]. Et la confirmation de ce passage se trouve fort à propos dans les paroles de Cellini lui-même dans sa biographie : « Pendant que je m'occupais de toutes ces choses, s'achevaient le vase et le bassin ovale qui prirent plusieurs mois ; une fois finis, je les fis très-bien dorer. Et ce travail parut le plus beau qu'on eût jamais vu en France. » Il ajoute que le cardinal en fit don au roi, qui, comme témoignage de reconnaissance, lui donna une abbaye de sept mille écus de rente.

Nous avons déjà eu occasion de rapporter deux faits curieux, quoique étrangers à l'art, qui appartiennent au séjour de Benvenuto à Rome ; on nous permettra d'en mentionner deux autres qui se placent dans la première période de son second voyage en France. Le premier porte la date du 31 octobre ; il y est question d'une petite récompense donnée à *maître Benvenuto, orfèvre, par les propres mains de sa T. R. Seigneurie, qui se trouvait alors en bateau, et à l'occasion d'une dague et d'une masse de chevau-léger qui lui furent offertes*[2]. Le second est du 13 décembre ; c'est le payement de dix livres six sous tournois, fait à Fontainebleau, à un certain Bartolommeo, dit Vicino, pour un teston que celui-ci avait fait remettre au cardinal par maître Benvenuto, dans *la salle du roi, afin qu'il le montrât à S. M., teston qui tomba des mains de sa T. R. Seigneurie et se perdit*[3].

Ici s'arrêtent nos renseignements sur Benvenuto Cellini, et aussi ses relations, à titre de domesticité, avec le cardinal de Ferrare, lesquelles ne dépassèrent pas l'année 1540, que comprend, précisément, tout entière le registre du trésorier Mosti ; et, cependant, nous n'avons pu trouver jusqu'ici aucune trace des petits ouvrages assez nombreux qu'il assure avoir exécutés pour le cardinal en France. Mais de toutes ces créations

1. Per dorare uno bacile et uno bochale ovale de argento lavorato a figure che lui fa per il predetto R^mo Cardinale nostro quale vuole donare sua S^ria R^ma alla Maiestà del Re christianissimo.

2. A M^o Benvenuto aurifice, per mano propria di sua S^ria R^ma essendo in barca per una daga et una mazza da caval leziero lui donete a quella.

3. Essendo in sala del Re per mostrarlo a Sua Maiestà quale cascho di mane a Sua S^ria R^ma et se perse.



Gazette des Beaux Arts

Imp A Salmon à Paris

du génie inventif et supérieur du grand artiste florentin, il ne reste plus de vestiges. Si les faits qu'on vient de rapporter ne sont pas de ceux qui donnent une forme et un aspect nouveaux à un événement ou à une figure historique, ils ne sont pas assez dépourvus d'importance pour qu'on ne doive pas les tirer de l'obscurité où ils sont restés ensevelis pendant trois cent vingt ans. Benvenuto Cellini, grâce à l'originalité et à la vie répandue dans ses ouvrages, grâce aussi à la fougue de son esprit et aux aventures de sa vie qu'il a racontée lui-même à la postérité, ajoutant par là un chef-d'œuvre littéraire aux chefs-d'œuvre de son art, jouit d'une réputation si universellement répandue et si populaire, que les moindres incidents de sa vie et de ses travaux ne peuvent venir s'ajouter à ceux qu'on connaissait déjà sans exciter la curiosité et la sympathie des amis des lettres et des arts [1].

Nous avons fait mention des deux élèves préférés de Cellini, Paolo et Ascanio, qui l'aidèrent dans les travaux à lui demandés par le cardinal; un autre volume du *Compte général* de l'administration des biens du cardinal Hippolyte, situés en France, pour les années 1548 et 1549, nous fournit, à leur sujet, de nouveaux renseignements, inédits comme les premiers et plus neufs encore. Leurs noms, leurs actes, leurs travaux, leur réputation sont si inséparablement liés au souvenir de leur maître, que nous croirions manquer à notre devoir si nous ne donnions pas un résumé de ce qu'on trouve sur eux dans ledit livre.

Ascanio, fils de Giovanni, comme le dit Cellini dans une de ses notes, ou de Pietro, suivant le livre de comptes, né à Tagliacozzo sur le territoire napolitain, vint en 1537, alors qu'il n'avait encore que treize ans, se placer auprès de Cellini, à Rome, pour se perfectionner dans l'orfévrerie, dont il avait appris les premiers rudiments chez un orfévre du

1. Dans les ventes publiques nous avons vu souvent passer des dessins d'ornement dus à quelques artistes italiens de la Renaissance et qu'on attribuait invariablement à Benvenuto Cellini. Sur quelles preuves étaient basées ces attributions? Nous ne saurions le dire, car jusqu'alors on ne connaissait aucun dessin authentique de ce maître. Aussi avons-nous cru être agréable aux amateurs en leur offrant le fac-simile d'un croquis tracé très-évidemment par Cellini, et que nous avons pu faire reproduire ici grâce à l'obligeance bien connue de His de la Salle, qui le conserve dans sa riche collection. Cette attribution ne saurait être mise en doute, tellement, dans le mascaron, dans la figure du dieu Pan procréant — que nous n'avons pas osé faire graver à cause de sa licence — et dans l'homme appuyé sur un cadavre que surmonte un oiseau monstrueux, on retrouve le goût d'ornementation et le dévergondage d'imagination du maître. La manière de dessiner de Benvenuto Cellini est donc désormais déterminée, et, à l'avenir, il sera possible aux amateurs de reconnaître les études de cet orfévre éminent.

É. G.

nom de Francesco. Il suivit son maître dans ses deux voyages en France, et l'aida très-utilement dans les travaux qu'il entreprit jusqu'en 1545. Son autre élève, Paolo Romano, « né, dit Benvenuto, dans la plus humble condition et d'un père inconnu, » et dont le registre nous fait connaître le surnom qui était *della Frangia*, arrivé plus tard chez le maître, le suivit avec Ascanio dans son second voyage en France. Nous avons déjà vu qu'ils recevaient un salaire mensuel du cardinal de Ferrare dans l'année 1540. Ils en reçurent plus tard un bien plus élevé du roi François Ier, à Paris, où ils travaillaient avec leur maître, jusqu'au moment où celui-ci, retournant dans son pays, leur confia le soin d'achever certains petits vases commencés, et les chargea d'habiter et de garder le château du *Petit-Nesle*, que lui avait donné le roi; il leur laissait aussi en dépôt ses effets et ses meilleures études de Rome, comme il l'a écrit dans son Traité de l'orfévrerie. Mais des récits qu'on lui fit des mauvais offices dont ils se seraient rendus coupables à son égard l'indisposèrent contre eux et l'amenèrent à les accuser eux-mêmes d'ingratitude et de duplicité.

Les deux jeunes gens, restés à Paris, soutinrent la réputation du nom de leur maître et continuèrent à travailler de leur art. Le livre de comptes nous a conservé la liste de tous les travaux qu'ils furent chargés de faire pour le cardinal, du 8 juillet 1548 au 15 mai 1549. Ce sont : quatre salières à triangles; quatre chandeliers à triangles (*sigillati e corniciati*) ciselés et à corniches, un pied de croix d'autel traité en feuillage avec une lanterne au milieu; un bassin et une aiguière de façon ancienne, *à doze incorniciati ;* une coupe de forme aplatie avec son couvercle; une coupe à boire avec son couvercle; une coupe pour servir de calice; une coupe dorée avec un couvercle en médaillons et un pied en feuillage ciselé; un grand vase à eau pour crédence; un autre vase à eau; le fond, les rosaces et les émaux pour une paix dorée; une anse refaite à un vieux bassin de Venise, et deux autres à deux bassins de Portugal; et d'autres moindres objets, raccommodages, dorures, brunissages, dont il est inutile de faire mention. Les œuvres qui se trouvèrent achevées furent emportées à Rome par le cardinal, les autres y furent expédiées, après son départ, par le trésorier Mosti, qui était resté à Paris.

Nous retrouvons encore les traces de ces deux artistes associés, en 1552, dans un compte de peu d'importance qu'ils avaient avec le cardinal. Depuis lors le nom de Paolo Romano ne reparaît plus ; mais celui d'Ascanio se retrouve encore deux fois. C'est d'abord dans un compte de dépenses faites en France pendant le séjour de D. Alphonse, cousin du duc de Ferrare, en 1558 et 1559, où on l'appelle, du lieu de son habitation, Ascanio di Nello. Plus tard, en 1563, Ascanio, qui habitait encore

Paris, est appelé *des Mâfii*, et nous le voyons recevoir soixante livres tournois pour six petites aiguières et trois vases en argent qui lui avaient été commandés par le cardinal.

Aucun auteur, à notre connaissance, n'a rien trouvé à ajouter, au sujet de ces deux artistes, à ce que disent les Mémoires et les Traités de Cellini; et cependant, leur habileté, reconnue même par ce maître si peu porté à l'éloge, est encore démontrée par l'importance de leurs travaux et par le nom de celui qui les leur demandait. Le cardinal Hippolyte, accoutumé à employer les talents les plus élevés dans toutes les branches de l'art, et doué du goût le plus exquis, ne leur aurait certainement pas confié des ouvrages si nombreux et si importants à côté des Marcel, des Hottmann, des Tutin et des autres illustres orfévres de Paris, qui travaillaient à son service, s'il n'avait trouvé en eux des hommes dignes de lui-même et de leur art, et des continuateurs distingués de la renommée de leur maître.

Ici s'arrête ce que nous savons de Paolo Romano et d'Ascanio de Tagliacozzo. Nous finirons notre travail par une pensée affligeante. De tant d'œuvres magnifiques d'orfévrerie, dont nous avons fait mention, qui feraient aujourd'hui l'ornement des plus nobles musées et l'admiration des amis de l'art, aucune n'est parvenue jusqu'à nous, si l'on excepte la salière commandée par le cardinal, exécutée par Cellini pour le roi François Ier, et donnée par Charles IX à l'empereur Maximilien II, laquelle est aujourd'hui conservée au trésor impérial de Vienne.

Le noble art d'Orcagna, de Finiguerra, de Francia et de Cellini a deux puissants ennemis dont rarement il triomphe : la cupidité et la mode.

GIUSEPPE CAMPORI.



GRAMMAIRE

DES ARTS DU DESSIN

ARCHITECTURE, SCULPTURE, PEINTURE

LIVRE DEUXIÈME

SCULPTURE

IX.

LA CONVENANCE DU GESTE OU DE L'ATTITUDE ET LE CARACTÈRE DES FORMES SONT LES PLUS GRANDS MOYENS D'EXPRESSION DANS L'ART STATUAIRE.

(SUITE.)[1]



LE CARACTÈRE DES FORMES. — Comme les traits du visage, les diverses parties du corps humain, le cou, la poitrine, le dos, le ventre, les bras et les mains, les genoux, les jambes et les pieds ont toutes une beauté idéale, c'est-à-dire une moyenne exquise, souverainement typique, laquelle est un point de départ pour accentuer ensuite le caractère de chaque figure par l'atténuation ou le renflement de telle ou telle partie. Encore une fois, cette beauté des membres ne tient pas seulement à leur destination, à leur convenance, mais au souffle de l'âme qui les gouverne et les anime, et qui en fait des images plus ou moins éloignées, plus ou moins frappantes de la vie spirituelle.

Le *cou* dans les belles antiques est plein et uni : il ressemble à une colonne élégante. A moins que la figure ne doive exprimer la vigueur

1. Voir la livraison précédente.



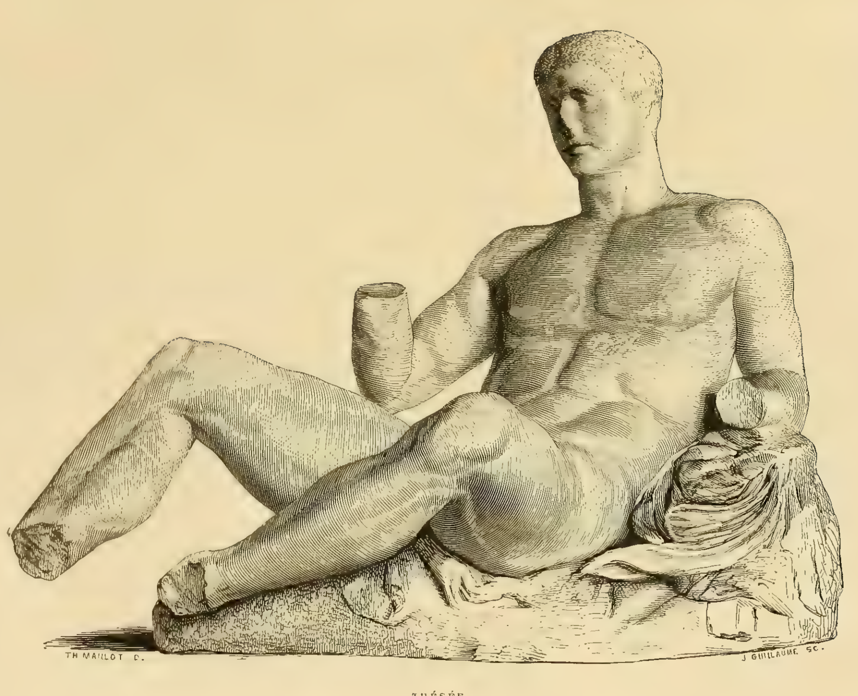
VENUS DE MILO.

Musée du Louvre

gymnastique d'un héros comme Thésée, ou la force prodigieuse d'un dieu tutélaire comme Hercule, ou le frémissement du *Gladiateur* au combat, les muscles du cou sont indiqués sobrement; ils sont surtout très-légèrement sentis dans les bustes de femmes, parce qu'ainsi le veulent la jeunesse, la virginité, la santé. La *Vénus de Milo*, si tant est que ce soit une Vénus, porte sa tête sur un cou élevé, ferme, presque rond et peu modelé, faisant mieux valoir par cela même les accents de la tête qui s'en dégage, l'ovale serré de la face, les détails gracieux de la chevelure, les ombres creusées autour de la bouche et de l'œil et l'expression fièrement contenue et vivante des traits du visage. Il est à remarquer que cette admirable figure, comme toutes celles d'une beauté sévère et chaste, ne laisse pas voir sur le cou ces plis délicats, voluptueux, que tracent la saillie du larynx et les inflexions habituelles de la tête, plis qu'on trouve exprimés sur quelques marbres antiques moins anciens, notamment sur un buste d'Ariane au musée du Capitole.

Le passage de la joue aux muscles latéraux du cou, sous l'oreille, n'est presque jamais couvert par la chevelure tombante ou la coiffure, et ce passage, pour plus de largeur dans le plan, est indiqué par une dépression très-peu sensible. La même modération se fait sentir dans le modelé de la *gorge* féminine qui, se rapprochant toujours du caractère virginal, ne va point jusqu'à la forme hémisphérique, dont la plénitude trop abondante éveillerait la pensée de l'allaitement. Le bout des seins est discrètement accusé, et la poitrine étant bombée et charnue à partir des clavicules diminue la saillie supérieure de la gorge, qui n'acquiert toute sa convexité qu'en dessous. Des Athéniens n'eussent point donné à une déesse ou à une nymphe les mamelles d'une nourrice, et nous savons par Dioscoride que les femmes grecques se servaient d'une pierre de Naxos réduite en poudre, pour empêcher l'accroissement immodéré de la gorge.

Dans l'homme, la *poitrine* est bombée aussi, mais latéralement et non pas de haut en bas, comme chez les femmes; elle s'aplatit au contraire sur le devant. Recouverte d'une chair compacte et polie, elle est large, haute et si nettement écrite que, dans les figures d'athlètes comme l'*Achille* du Louvre, l'œil ne perçoit d'abord que la grande division des pectoraux, formant une masse de lumière partagée en deux par le sternum qui la rend plus vive. En ce genre, du reste, des modèles nous ont été conservés à peu près intacts dans la figure de Thésée (ou d'Hercule Idéen) qui appartenait au fronton oriental du Parthénon, et dans celle de l'Ilissus, qui provient du fronton occidental. Ces statues, chefs-d'œuvre à étudier sous bien des rapports, sont particulièrement dignes d'admira-

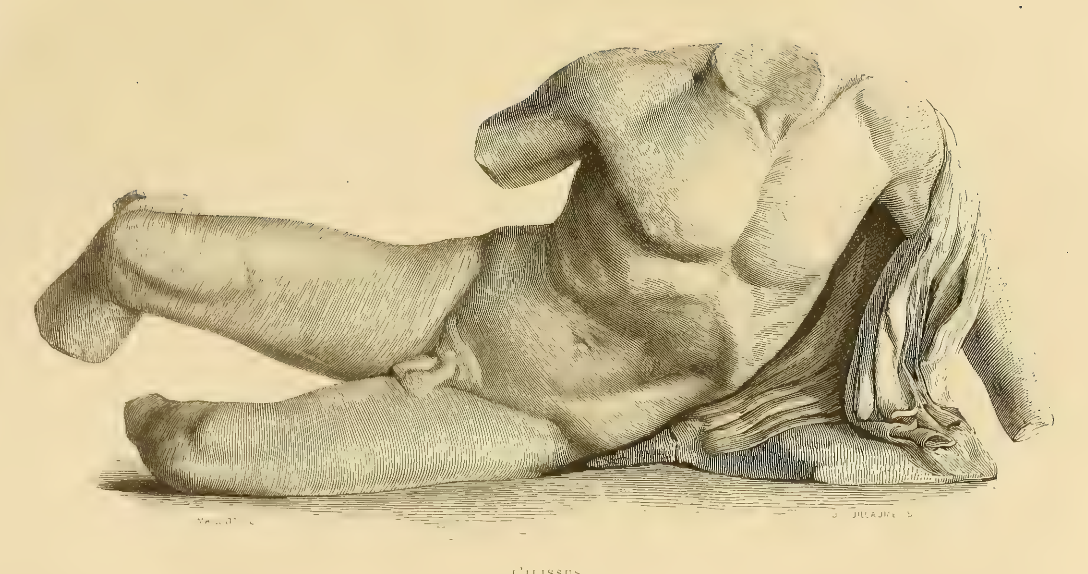


THÉSÉE.

Statue du Parthénon.

tion, la première pour le rendu de la poitrine, la seconde pour l'expression du ventre. En son intégrité, celle de *Thésée* (ou d'Hercule) serait un type de perfection; mutilée, elle est encore un des morceaux les plus imposants de la sculpture grecque. La vie des dieux respire dans cette poitrine dilatée que recouvre une peau élastique, ramenée vers l'épaule gauche par l'exhaussement du bras qui porte le poids du torse, d'un torse robuste, mais élégamment évasé, et souple en sa vigueur. La présence des clavicules est exprimée à souhait, avec la différence de mouvement que leur impriment le bras droit qui avance et le bras gauche qui s'efface. L'aspérité de ces os est déguisée par une carnation nourrie et ferme : modelés avec plus d'insistance, ils seraient un signe de décrépitude. Un léger bourrelet de chair soutient les pectoraux dont le contour ne doit pas être tranchant et doit se relier avec les côtes. Les creux latéraux que produit la saillie des fausses côtes, et qui dans la nature ont un pourtour variable, sont terminés ici par des courbes. De cette manière les poumons, n'étant pas resserrés par les fausses côtes, ont un jeu plus libre. Les Grecs ont observé cette délicatesse pour les figures divinisées : au lieu de dessiner la silhouette des côtes comme un triangle, ils lui ont donné cette forme d'arcade, si bien caractérisée dans le fragment sans prix de l'Ilissus. Les figures d'un ordre inférieur, telles que les Faunes et les Satyres, plus près de l'animalité, n'offrent pas tout à fait la même courbe dans la réunion des côtes, qui dessinent un angle moins ouvert, par un trait de ressemblance avec la plupart des animaux, dont les côtes se réunissent sous un angle aigu. Ceux qui ont comparé beaucoup de squelettes ont remarqué que les sujets le mieux conformés possèdent cette structure osseuse qui laisse le plus de développement et de liberté aux organes des principales fonctions vitales.

Ce même marbre que Visconti nomme l'*Ilissus*, et qui a excité l'enthousiasme de l'illustre antiquaire, est certainement celui où sont exprimées avec le plus d'art et de bonheur les parties abdominales, sans parler du mouvement qui est d'une souplesse, d'une justesse incomparables, sans parler non plus du léger défaut qu'on peut relever dans le pectoral gauche, moins étendu que le droit et moins soutenu par le bourrelet inférieur de la chair. Le *ventre* a été rendu dans ce marbre avec un savoir qu'on ne peut trop admirer. Le volume des viscères est modéré; il est contenu par des fibres qui n'ont rien de lâche ni de mou, et qui cependant offrent une élasticité très-sensible. L'abdomen tout entier forme une masse sur laquelle triomphe aisément la poitrine. Dans une pareille attitude, la nature offrirait le plus souvent des plis multipliés et pauvres : ici le sculpteur, dirigé par Phidias, a indiqué les détails sans s'y appesantir;



L'ILISSUS.

Statue du Parthénon.

d'un ciseau chaleureux mais discret, il nous fait toucher jusqu'à la vie de l'épiderme... Mais puisque nous sommes en présence de ce beau fragment, qu'il nous soit permis de citer, à l'appui de nos précédentes observations, ce passage d'un livre que trois académies ont couronné (*la Science du beau*, par M. Charles Levesque) : « Tout est en mouvement et dans le même mouvement, les jambes, les épaules, le torse, les bras. Du genou gauche à l'épaule gauche, une seule ligne courbe se déploie avec la plus merveilleuse flexibilité. Qui nous rendra les pieds et les mains de ces corps admirables? Mais voyez le prodige : ces statues étaient tellement conçues et dessinées d'un seul jet, tout y était en si complète harmonie, et l'expression comme le reste, que la tête enlevée, le corps est encore un miracle d'expression. Il n'y a pas jusqu'à la draperie jetée sur l'épaule et que le mouvement fait glisser, qui ne participe en quelque façon à l'expression de la figure tout entière. »

Aux statues de femmes, on n'observe pas non plus que le ventre soit proéminent autre part que dans les renflements prononcés qui entourent la partie inférieure du nombril. Nous avons dit, en parlant du nombril, qu'il est la porte murée de la vie organique. Cette cavité est profonde chez les femmes parce que le tissu graisseux est plus abondant; elle est moins accusée dans les figures des divinités viriles. Au surplus, l'extrême variété que présente la nature, selon la manière dont le cordon ombilical a été lié et tranché à la naissance de l'enfant, laisse à l'artiste une grande latitude pour mettre les accents du nombril en harmonie avec le reste du corps.

Le *dos* est peut-être la partie la plus difficile à bien rendre en sculpture, parce qu'étant très-compliquée, très-riche d'inégalités et de nuances, elle embarrasse l'artiste et l'entraîne aisément à confondre les grandes masses avec les plans secondaires, et à ne pas débrouiller assez nettement le dessin de la charpente osseuse, la situation et le mouvement des lignes dominantes et des grands muscles. Les vingt-quatre vertèbres dont se compose l'épine du dos sont de trois espèces et forment trois régions. Sept appartiennent au cou et sont dites cervicales; les douze suivantes sont appelées dorsales; les cinq dernières se nomment lombaires ou des lombes. Le dos de l'homme forme une concavité à la région cervicale; il devient convexe à la région dorsale et redevient concave à la région lombaire. La ligne que dessinent les vertèbres est la plus longue que la nature ait tracée sur le corps humain; plus l'homme est fort, plus cette ligne est profonde. Chez les individus mal conformés, les omoplates,

c'est à dire les deux os triangulaires qui forment la partie postérieure des épaules, sont recouvertes de muscles plats, d'une chair pauvre, qui produisent une surface maigre, un plan sec. Dans l'antique et dans la nature choisie, la région du dos se compose de formes soutenues; l'omoplate se fait sentir, mais sous un tissu nourri : les saillies épineuses des vertèbres, ou, comme dirait l'anatomiste, les *apophyses*, apparaissent aussi, mais suffisamment vêtues de chair pour que l'œil les devine sans les compter. Il va sans dire que le dos des femmes, beaucoup plus enveloppé, ne laisse voir que de grandes divisions, des passages onctueux et délicats, des os peu sentis. Le corps de la femme, même quand il est nu, reste ainsi voilé sous une peau transparente, recouvrant de larges draperies de muscles qui sont comme la pudeur du squelette.

Plus notable encore est la différence des deux sexes dans la conformation du bassin. Les *hanches* de la femme sont prononcées et doivent l'être pour que leur saillie dépasse ou égale au moins celle des épaules. C'est le caractère des Vénus, et ce caractère se modifie légèrement dans l'image des déesses plus sévères et d'un génie plus mâle, telles que Diane la chasseresse et l'austère Pallas. Celles-ci et la prétendue *Vénus de Milo*, dont l'expression est si fière, ont le bassin moins développé et, en cela, elles se rapprochent un peu plus de la forme virile. Chez l'homme, en effet, les hanches doivent être serrées et d'aplomb. Dans les marbres fameux du temple d'Égine, dont toutes les figures affectent des formes athlétiques, « les hanches sont fines, dit M. Beulé (*de la Sculpture avant Phidias*[1]), et comme les cuisses sont très-fortes, il en résulte que la statue est plus large des cuisses que du bassin. Les hanches fines sont une condition de légèreté, d'équilibre; elles annoncent le coureur, le lutteur adroit et plein de ressources. En vertu du même principe, les fesses sont saillantes, pointues, petites : c'est bien là ce qu'Aristophane, dans sa comédie des *Nuées*, promet au jeune homme sage, comme trait distinctif de tempérance et comme fruit d'une gymnastique salutaire. »

Pour ce qui est des *cuisses* et des *jambes*, c'est plutôt dans l'école de Phidias et sur les fragments du Parthénon qu'il faut les étudier que sur les marbres de la rude école éginétique. Les jambes et les cuisses des colosses de Monte Cavallo, à Rome, sont d'une forme rendue grandiose par l'effacement du détail; celles du *Thésée* sont admirables; elles ont tant de vérité, qu'il semble que la nature cesserait d'être naturelle en s'écar-

1. Ce savant travail n'a été encore publié que dans la *Gazette des Beaux-Arts*.

tant d'un type si vrai, et pourtant elles sont d'un choix épuré. La légèreté et la vigueur y sont associées à merveille; on y voit des veines qui serpentent, ou plutôt on les sent courir sous la peau, tant elles sont moelleusement indiquées et fugitives.

Disons-le en passant, la sculpture antique n'a exprimé les veines que bien rarement; elle ne l'a fait que dans les figures de héros dont la vie a été un combat, comme Thésée, et dans les statues iconiques des athlètes. Les statues des dieux n'ont point de veines. Hercule lui-même, lorsqu'il est déifié et qu'il se repose, après ses grands travaux, au sein de l'immortalité olympienne, ne porte plus ces marques de la vie purement organique.

Quant aux jambes des femmes, les modernes en ont une fausse idée. Ils les désirent fines et sèches par le bas, ce qui fait sentir la tête des os et le tendon d'Achille, au lieu que le statuaire grec soutenait les malléoles et les modelait un peu pleines, sans engorgement. Ainsi sont rendues les jambes de la Vénus du Capitole. Veut-on des jambes sveltes et légères, on n'en saurait trouver de modèle plus élégant que celles de la *Diane* du Louvre, qui ont quelque ressemblance avec les jambes de l'Apollon, si convenables d'ailleurs à l'agilité sublime d'un tel dieu.

L'usage des armes à feu et des machines ayant détruit les exercices gymnastiques parmi les modernes, les *bras* sont devenus, chez la plupart des individus, d'une faiblesse hors de proportion, ou bien ils ont acquis par exception, chez quelques travailleurs, une musculature également disproportionnée. « Les gens aisés, » dit Paillot de Montabert (*Traité complet de peinture*), « donnent beaucoup d'exercice à leur estomac, un « peu à leur jambes, mais ils n'en donnent presque jamais à leurs « bras. D'un autre côté, les artisans qui exercent beaucoup leurs bras « vivent chétivement, se soignent peu, et font voir des formes qui, bien « que nerveuses, sont sans beauté. Voyez les gros ventrus des villes, « quels petits bras, quelles pauvres formes! L'articulation en est grossière aux apophyses, les doigts mêmes ont des nodus, et le corps du « bras et de l'avant-bras, ainsi que le corps des doigts est misérable, « sans élasticité, ou bien ces parties sont comme soufflées et ne rappellent en rien leur destination. Si nous comparons ces membres déformés « aux beaux bras antiques, si nous jetons un coup d'œil seulement sur « le biceps de Ménélas soulevant le corps de Patrocle, nous reconnaîtrons « combien nous sommes loin en idée de la nature héroïque et primitive, « et nous regretterons les chefs-d'œuvre des Praxitèle ou des Scopas, qui « nous feraient paraître si pauvres les bras de ces individus que les

« académies exposent sans scrupule aux yeux des jeunes dessinateurs, « réduits à suivre de si pitoyables modèles. »

Ce qu'on appelle les *extrémités*, les pieds et les mains, sont peut-être en la figure humaine ce qu'il y a de moins absolu, je veux dire de plus individuel. L'antique Égypte, on le sait, croyait lire la destinée de l'homme dans la configuration de sa main. Le profond Aristote lui-même observait attentivement la forme des pieds et prétendait en induire les inclinations de l'âme. Les pieds et les mains, toutefois, ont des caractères généraux et une beauté normale. Pour les *mains*, cette beauté consiste dans une plénitude modérée qui ne va pas jusqu'à produire des fossettes, mais qui supprime toute sécheresse à l'endroit où se rencontrent ordinairement les veines, et qui recouvre les articulations en les accusant par des ombres fermes ou adoucies selon le sexe, et non par des nodosités et des plis. Les doigts ont, à partir de la phalange moyenne, légèrement renflée, une diminution agréable qui les allonge, comme les colonnes bien dessinées. Les mains de femmes deviennent maniérées, quand les doigts sont retroussés de façon à rappeler la boîte à mouches. Le temps et les barbares ont respecté bien peu de mains antiques: celles de l'*Achille* se sont conservées, et celles d'une statue romaine qui faisait l'admiration particulière de Louis David, le *Germanicus*, et quelques autres encore, et les mains de l'*Hermaphrodite Borghèse*, dont nous avons au Louvre une répétition estimée.

Moins gênés par leurs sandales, leurs mules, leurs crépides à lacets, les *pieds* des anciens étaient plus beaux que les nôtres; ils ne portaient point les marques de la contrainte que leur inflige la chaussure des régions septentrionales. Au dire de nos plus habiles sculpteurs et des plus savants d'entre eux — nous les avons consultés — les pieds de l'*Apollon du Belvédère* sont un modèle parfait de légèreté, de grâce et de force. A travers les courroies qui s'y croisent et en composent la chaussure élégante et riche, on y distingue un pied convexe dont la plante se creuse et dont les orteils bien fendus se dégagent et se disposent avec une beauté irréprochable. Bien différentes des opinions antiques, les idées qui ont prévalu en Europe touchant la petitesse des pieds chez la femme sont quelque peu chinoises. Dans la *Vénus* de Milo, le pied est à la hauteur totale (en supposant la statue redressée), comme 6 est à 39 environ. Le pied de cette figure célèbre n'est donc ni exigu, comme le décrit amoureusement le poëte Ovide dans le portrait d'une belle fille (*pes erat exiguus*), ni aussi grand que le voudrait la fausse proportion de Vitruve, qui assigne au pied une longueur égale à la sixième partie du corps. Sans

opprimer leurs pieds, sans les emprisonner, les dames grecques en avaient un soin extrême; elles faisaient garder leurs chaussures en des coffres de bois odorant pendant le temps de leurs visites, et elles les ornaient en y adaptant de riches bandelettes.

Oui, les diverses parties du corps humain ont une beauté idéale qui cependant se prête à mille nuances et comporte la distinction des caractères. Si la laideur a des diversités infinies, la beauté, elle aussi, a ses variantes, en l'absence de ce modèle primitif et voilé que Dieu fit, dit-on, à son image, et qui n'est visible qu'aux yeux de la pensée.

Mais comment conserver la beauté en la variant? C'est ici que les Grecs sont encore les maîtres par excellence. Après avoir trouvé la perfection de la forme humaine, non pas dans la seule convenance (nous ne saurions trop le répéter), mais dans ce choix délicat, exquis, où elle répond le mieux à la vie de l'âme, ils l'ont modifiée de deux manières : en observant la nature animale d'un côté, la nature idéale de l'autre. Entre ces deux termes, ils ont créé toute une échelle de proportions et de formes, toute une série de *caractères*. Quelques exemples suffiront pour mettre ici en lumière l'excellence de l'art grec, la sûreté de ses combinaisons savantes, ou plutôt les inspirations de son génie libre, profond et mesuré.

Supposons que l'artiste veuille représenter le plus haut degré de la force dans une figure d'Hercule, ou plutôt considérons l'*Hercule Farnèse* qui réalise notre supposition, et voyons par quel chemin a passé le statuaire pour arriver à une parfaite image de la force, de celle qui peut être l'attribut d'un héros, non pas de celle que possède un portefaix. Mais laissons la parole à un philosophe plein de sagacité et de chaleur, qui a été admirable toutes les fois que l'impétuosité de son élan ne l'a point égaré. Ce philosophe est Diderot : « Si l'*Hercule Farnèse*, dit-il, n'est qu'une figure colossale où toutes les parties de détail, la tête, le cou, les bras, le dos, la poitrine, les cuisses, les jambes, les pieds, les articulations, les muscles, les veines, ont suivi proportionnellement l'exagération de la grandeur, dites-moi pourquoi cette figure, réduite à la hauteur ordinaire, reste toujours un Hercule? Cela ne s'explique point, à moins qu'il n'y ait à ces productions énormes quelques formes affectées qui gardent leur excès tandis que les autres le perdent. Mais à quelle partie de ces figures appartient cette exagération permanente qui subsiste au milieu de la réduction proportionnelle de toutes les autres? Je vais tâcher de vous le dire.

« Qu'est-ce que l'Hercule de la fable? C'est un homme fort et vigou-



L'HERCULE FARNÈSE

reux, qu'elle arme d'une massue et qu'elle occupe sur les grands chemins, dans les forêts, sur les montagnes, à combattre des brigands, à écraser des monstres. Voilà l'état donné. Sur quelles parties d'un homme de cet état l'exagération permanente doit-elle principalement tomber? Sur la tête? Non : on ne bat pas de la tête, on n'écrase pas de la tête. La tête gardera donc à la rigueur la proportion colossale. Sur les pieds? Non : il suffit que les pieds soutiennent bien la figure, et ils le feront s'ils sont à peu près proportionnés à sa hauteur. Sur le cou? Oui, sans doute. C'est l'origine des muscles et des nerfs, et le cou sera exagéré de grosseur un peu au delà de la proportion colossale. J'en dis autant des épaules, de la poitrine, de tous les muscles propres à ces membres, mais surtout des muscles. Ce sont les bras qui portent la massue et qui frappent. C'est là que doit être vigoureux un tueur d'hommes, un écraseur de bêtes. Il doit avoir dans les cuisses quelque excès constant et de l'état, puisqu'il est destiné à grimper des rochers, à s'enfoncer dans les forêts, à rôder sur les grands chemins. Tel est en effet l'Hercule de Glycon. Regardez-le bien, vous y reconnaîtrez un système exagéré dans certaines parties désignées par la condition de l'homme, et une exagération qui, s'affaiblissant insensiblement, s'en va avec un art, un goût, un tact sublime, rechercher les proportions de la nature commune à ses deux extrémités. Supposez à présent que de cet Hercule de huit ou neuf pieds de haut, vous en fassiez, sur une échelle plus petite, un Hercule de cinq pieds et demi, ce sera encore un Hercule, parce qu'au milieu de la réduction de toutes les parties d'une nature ordinaire il y en a certaines qui garderont leur excès.... Vous le verrez petit, vous le sentirez grand : *parvus videri, sentiri magnus*; ces mots renferment un des mystères de l'art.

« Mais à côté de cet Hercule, imaginez un *Mercure*, quelqu'une de ces natures légères, élégantes, sveltes; faites décroître l'une en même proportion que vous ferez croître l'autre; que le Mercure prenne successivement tout ce que l'Hercule perdra de son exagération permanente, et l'Hercule successivement tout ce que le Mercure perdra de sa légèreté de condition; suivez cette métamorphose idéale jusqu'à ce que vous ayez deux figures réduites qui se ressemblent parfaitement, et vous rencontrerez les proportions de l'*Antinoüs*. Qu'est-ce donc que l'Antinoüs? C'est un homme qui n'est d'aucun état, qui n'a jamais rien fait, et dont les proportions n'ont été altérées par aucune des fonctions de la vie. Hercule est l'extrême de l'homme laborieux : l'Antinoüs est l'extrême de l'homme oisif. C'est la figure que vous choisirez pour la plier à toutes sortes de conditions, soit par l'exagération de quelques parties pour les natures

ortes, soit par leur affaiblissement pour les natures légères. Le difficile n'est pas le choix de ces parties. Ce n'est pas là le sublime de Glycon. Ce que je demanderai de vous, c'est que votre système aille insensiblement, des parties que vous aurez affaiblies ou exagérées, rejoindre la nature ordinaire, en sorte que, grand ou petit, je reconnaisse toujours votre soldat, si c'est à l'état militaire que vous ayez conduit l'Antinoüs... ou le dieu de la lumière, si vous en avez fait un Apollon. »

Ainsi parle Diderot, et, ce qu'il dit, les Grecs l'ont sculpté. On le trouve écrit en marbre dans chacune de leurs figures, depuis Jupiter jusqu'à Silène, depuis la fière Junon jusqu'aux bacchantes lascives, en parcourant les divers cycles de leur immense mythologie. Jetons, par exemple, un nouveau coup d'œil sur le *Faune* de Praxitèle, dont la seule attitude nous a paru déjà si expressive[1] : les nuances de forme seront empruntées ici de la nature animale. Hercule avait un cou de taureau : le Faune aura des oreilles de chèvre. Ses cheveux, drus et roides à leur origine, rendent sensible son caractère agreste. L'os frontal est serré comme celui de l'animal bondissant. Le profil grec est rompu cette fois par l'épatement d'un nez court et un peu camus ; la pommette haute et légèrement en saillie exprime une malice naïve. Les lèvres épaisses et souriantes du jeune dieu, ses membres élancés mais pleins et vigoureux, qui, enveloppés d'une peau tendue et sans finesse, comportent un modelé simple, ressenti seulement à l'articulation du genou, son pied refoulé sur l'orteil et dirigé en dedans, tout annonce une de ces divinités agrestes qui symbolisent le mystère des créations primitives et qui, placées entre l'humanité naissante et la vie antérieure, respirent encore un esprit sauvage et n'ont d'autre occupation que de poursuivre les faons, de gravir les rochers, de danser avec les bacchantes, ou de recueillir dans leurs flûtes le murmure des sources et le frémissement des roseaux.

Quelle partie du corps humain ne sera pas modifiée par les intentions du statuaire? Les pectoraux seront plus développés dans la statue des grands dieux, et l'arcade des fausses côtes sera plus ouverte. Ample, mais d'un calme souverain, la poitrine de Jupiter ne sera pas soulevée comme celle de Neptune. Les seins nourris, charnus et chargés sur le thorax d'Hercule, seront beaucoup moins sensibles chez le dieu agile du commerce et des jeux sacrés. Le ventre, toujours contenu et ferme, s'épanouira exceptionnellement dans la figure du vieux Silène et rappellera par son enflure l'outre bachique. Les cuisses et les jambes de l'éphèbe resteront effilées ; elles seront sveltes et longues dans le dieu du

1. Voir cette figure dessinée dans la livraison du 1er septembre dernier.

jour; mâles et pleines dans l'Hermès, sèches, élastiques et nerveuses dans le *Gladiateur.* Les bras de Bacchus auront de la rondeur et de la mollesse par opposition aux bras du laborieux Vulcain, qui offriront une musculature prononcée. Le volume de la tête, le front, la chevelure, l'arc des sourcils, l'enchâssement de l'œil, la forme du nez, des lèvres et du menton, tout sera l'objet d'une interminable variété. Par exemple, la bosse nasale un peu éminente, le front renflé dans le haut et partagé horizontalement par une dépression profonde qui fait saillir le sourcil, caractériseront la tête d'un Jupiter, dont le crâne fut le berceau de Minerve.

Et quelle variété aussi dans la scupture des divinités féminines! Non-seulement Pallas diffère entièrement de Cérès, comme Diane se distingue essentiellement d'Aphrodite, mais chaque déesse a elle-même vingt manières d'être belle. Quelle différence d'une Vénus à l'autre, soit que l'artiste ait représenté le principe féminin dans sa sainteté et sa grandeur, soit qu'il ait obéi à un enthousiasme sensuel, soit qu'il ait conçu l'Aphrodite irrésistible et triomphante, *victrix*, soit qu'elle entre dans le bain qui motive sa complète nudité, soit qu'elle ceigne sa ceinture ou qu'elle tienne le bouclier de Mars, qui lui servait de miroir, au dire du poëte Apollonius! Si l'on compare la Vénus de Médicis à la Vénus Gnidienne du Vatican, à celle du Capitole ou à la *Vénus de Milo* (puisqu'on est convenu de la nommer ainsi), on verra jusqu'à quel point peut être nuancé le caractère des formes dans les images d'une seule et même divinité. Combien la Vénus de Milo, avec la hauteur et la force de son col rond, ses larges épaules, ses hanches serrées, trop serrées même, et son pied solide, combien, dis-je, la Vénus de Milo paraît grave, imposante et fière à côté de la Vénus de Médicis avec ses épaules étroites, son col souple, ses hanches très-développées dont la ligne sinueuse s'étend jusqu'à ses pieds, pieds élégants, délicats, qui, peu faits pour la marche et la terre ferme, suivant l'observation d'Ottfried Müller, semblent trahir dans la déesse l'habitude d'une espèce de vol aérien, plein de mollesse et de légèreté.

Cependant au caractère des formes — le lecteur l'a déjà senti — se lie étroitement la *proportion.* Il n'est pas besoin de répéter ici ce que nous avons dit, dans les prolégomènes du présent ouvrage, des règles que les Grecs appelaient *canons.* Il n'est pas besoin de rappeler non plus les mesures que nous avons prises au Louvre sur les plus belles antiques, ni la découverte précieuse que nous avons faite d'un passage inaperçu ou inexpliqué de Galien, duquel il résulte que, dans le fameux canon de

Polyclète, semblable au meilleur canon égyptien, le doigt médius était la clef des proportions humaines, la mesure commune de tous les membres. On se souviendra aussi que, d'après les dessins rapportés d'Égypte par Lepsius, le lion typique avait pour unité de mesure son ongle le plus long, qui répond exactement au médius de l'homme, d'où était venu le proverbe antique, formulé pour la première fois par Phidias : « A l'ongle on connaît le lion ». Mais il importe de revenir sur ce que nous avons écrit touchant la liberté que laisse à l'artiste la règle des proportions. De même que toutes les parties du corps humain ont une beauté idéale, qui néanmoins se prête aux variantes et s'assouplit à l'expression des caractères les plus différents, de même il existe pour le corps tout entier une proportion normale, qui loin d'empêcher la diversité des types humains, est au contraire ce qui l'autorise. Qui dit proportion dit liberté. Du moment que l'unité de mesure est prise dans l'homme lui-même et non pas en dehors de l'homme, l'artiste peut agrandir ou diminuer ses figures, les concevoir longues ou ramassées, massives ou élégantes, pourvu qu'il observe les relations réciproques des membres entre eux, et qu'il maintienne l'unité de l'espèce dans la variété des individus.

Maintenant, le sculpteur pourra-t-il respecter la proportion normale en dépit des différences qui devront constituer les *caractères?* Ici se présente une vérité lumineuse. Le corps humain ayant des longueurs non extensibles, invariables, qui sont déterminées par des os, la rigidité du canon ne se rapporte qu'au squelette. Partant, la liberté de l'art est surtout dans les largeurs, dans la musculature. Étant données deux colonnes de même hauteur, si vous grossissez la première, elle paraîtra plus courte que la seconde. C'est ainsi que, sans changer de squelette, un homme devenu pesant et charnu à cinquante ans ne ressemble plus à l'homme souple et mince qu'il était à l'âge de vingt-cinq ans. Sans doute les os d'un Hercule sont déjà plus gros que ceux d'un Mercure, mais lors même que leur charpente osseuse serait identique, le seul caractère des muscles dont on l'aura revêtue pourra donner à Mercure l'apparence d'Hercule. L'ostéologie est donc la vraie science de l'artiste, le point fixe de ses études. Les autres notions, il devra les poursuivre constamment au sein de la nature, guidé par le sentiment qui l'animera, et sans perdre de vue la beauté.

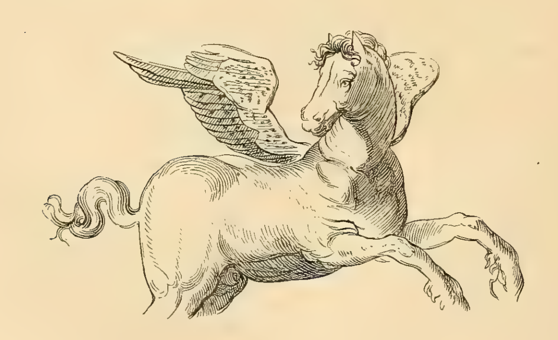
M. Ingres, entrant un jour dans son atelier, aperçut quelques-uns de ses élèves qui dessinaient à l'écart, d'après une réduction en plâtre du modèle connu sous le nom de l'*Écorché*. — C'est une figure classique dont tous les muscles sont aussi visibles dans leurs attaches et leurs développements qu'ils le seraient sur un homme écorché vif. — « Que faites-vous

là? dit le maître, vous voulez, je le vois bien, vous habituer à la science, en venir à savoir par cœur la nature ; vous étudiez aujourd'hui pour vous dispenser d'étudier plus tard : c'est une méthode détestable, je vous l'ai dit. Vous y perdrez le respect religieux de la nature, la première qualité du peintre et la plus précieuse, la naïveté... » Et en disant ces mots, M. Ingres brisa la figure de plâtre. Puis il ajouta : « Passe encore si c'était un squelette, car la parfaite connaissance du squelette est la seule qui soit nécessaire à un artiste, peintre ou sculpteur, parce que dans l'homme fait le squelette conserve toujours les mêmes dimensions et qu'il obéit d'ailleurs aux lois d'un mécanisme mathématique et invariable. Tout le reste est élastique et sujet à une variété sans fin. Il faudra le chercher continuellement, non pas dans le poncif dont vous aurez fait provision, mais dans la nature et dans votre esprit. »

Telles furent les paroles de M. Ingres, et ces paroles, un Grec de la belle époque ne les eût pas désavouées. Elles sont en effet selon le génie athénien, qui, pour nuancer à l'infini ses types immortels, dut recommencer à chaque figure l'étude des formes et habiller cet invariable noyau, l'ossature, des chairs qui devaient en varier l'accent et le caractère. Les muscles représentent la variété infinie que la nature est chargée de produire dans l'espèce humaine; le squelette en représente l'unité immuable. C'est là sans doute ce que pensait Hippocrate, lorsqu'il déposa un squelette d'airain dans le temple de Delphes.

CHARLES BLANC.

(La suite au prochain numéro.)



LE MUSÉE DE L'ERMITAGE

A SAINT-PÉTERSBOURG

ET SON NOUVEAU CATALOGUE



ous n'avons aucunement l'envie de refaire le chapitre intitulé *Galerie de l'Ermitage,* qui se trouve dans le quatrième volume des *Musées de l'Europe.* Pour corriger les imperfections de toutes sortes que n'ont pu faire disparaître les soins donnés à deux éditions succédant à la première, pour essayer avec espoir de quelque succès une révision nouvelle, il faudrait avoir sous les yeux, afin de l'étudier sans relâche, cette riche et vaste collection. Mais une distance énorme nous en sépare. Depuis que nous lui avons dit le dernier adieu, l'âge s'est appesanti, et, quand on entre dans la vieillesse, on s'assied au port, encourageant de plus jeunes et plus hardis voyageurs à reprendre avec de meilleures chances le chemin qu'on leur a tracé. Nous ne retournerons donc pas en Russie, et nous ne tenterons pas d'y entraîner le lecteur. Mais il nous arrive de Saint-Pétersbourg un ouvrage non moins intéressant que nouveau, qui ranime nos souvenirs, qui nous fait revoir ce que nous vîmes jadis, et qui nous semble offrir l'occasion de quelques remarques capables d'intéresser aussi tous les

amateurs et tous les curieux : c'est le nouveau *Catalogue du Musée de l'Ermitage.* En nous apprenant avec détail comment se forma la collection impériale de Russie, ne peut-il nous enseigner comment, à leur tour, d'autres pays et d'autres souverains auraient moyen de se former des collections, ou d'enrichir celles qu'ils possèdent déjà ? Et, réciproquement, en constatant quelques erreurs dans le classement des objets d'art ou dans la rédaction des articles qui les concernent, ne pourrions-nous pas les faire rectifier dès à présent dans ce Musée, et peut-être en préserver d'autres musées qui se forment ou qui sont à naître? A ce double titre, et pour ce double objet, notre travail peut offrir quelque utilité.

Entrons donc, sans plus de préambule, en matière.

Suivant l'exemple de nos marquis et de nos financiers du XVIII[e] siècle, la grande Catherine voulut avoir sa *petite maison.* A côté du Palais d'hiver, elle fit construire l'Ermitage. C'est là, pour se délasser *des soins de son empire,* et laissant à la porte les gênes de l'étiquette, qu'elle menait une vie plus libre et plus conforme à ses goûts, une vie mêlée d'études et de plaisirs. Elle y eut tout d'abord sa bibliothèque ; elle voulut y avoir aussi ce que François I[er] à Fontainebleau et Louis XIV à Versailles avaient appelé le *cabinet du Roi,* une collection d'objets d'art. Mais les tableaux, les statues, les vases, les bronzes, les camées, sont plus difficiles à rassembler que des livres, et aussi plus difficiles à connaître. D'une part, ils ne sont qu'en exemplaire unique, tandis que, d'habitude, les livres sont en exemplaires pour ainsi dire innombrables. D'autre part, s'il ne faut, pour vérifier l'identité d'un livre, que lire sur le titre le nom de l'œuvre et celui de l'auteur, il faut bien d'autres façons pour constater formellement l'authenticité d'une œuvre d'art, surtout quand celui qui en fut l'auteur a cessé de vivre. Ce n'est pas trop souvent de joindre à des documents historiques ou officiels l'opinion de tout un cénacle de connaisseurs, c'est à dire d'amateurs rendus compétents par de longues études, de fréquents voyages et d'incessantes comparaisons.

Tout le monde sait que la *Sémiramis* du Nord entretenait à l'étranger des espèces d'ambassadeurs littéraires, tels que Grimm et Reifenstein, chargés de la tenir au courant de toutes les publications de quelque valeur, et d'augmenter incessamment le vaste amas de livres où vinrent s'engloutir, avec les bibliothèques de Diderot et de d'Alembert, les collections Zalouski et Doubrowski de Varsovie, les librairies orientales prises dans le mausolée des rois de Perse à Ardébil, dans la mosquée d'Ahmed à Akhaltsiké, dans Erzeroum et Bayezid, enfin les présents offerts à la tzarine victorieuse par les schahs et les sultans vaincus. Cathe-

rine donna mission aux mêmes commissaires de rechercher et d'acquérir pour elle toutes sortes d'objets d'art; elle leur adjoignit même spécialement le peintre allemand Raphaël Mengs, qui partageait sa vie entre l'Italie et l'Espagne. Mais, à de telles distances et à cette époque, lorsqu'il fallait annoncer une découverte, envoyer une proposition, recevoir une réponse, débattre les conditions de vente, l'achat d'un tableau exigeait autant de négociations que la signature d'un traité de paix. Que de temps perdu! quelle lenteur désolante!

Désir de femme est un feu qui dévore;
Désir de reine est cent fois pire encore.

Catherine imagina un moyen plus rapide et plus sûr de satisfaire le caprice très-raisonnable et très-méritoire qu'elle avait de joindre à sa librairie un musée: ce fut d'acheter en bloc et en masse des cabinets tout formés. Elle trouvait à cela deux avantages : celui de prendre, comme on dit familièrement, toute une friture d'un coup de filet, et celui, peut-être plus précieux encore, de n'avoir à craindre ni erreur ni fraude, et de se savoir, par le choix du précédent possesseur et par cette unanimité d'opinions qui se nomme le cri public, aussi parfaitement tranquille qu'on puisse l'être sur l'authenticité, le mérite et la valeur des objets acquis.

Toujours favorisée par la fortune, Catherine eut la main heureuse; je veux dire qu'elle put saisir d'heureuses occasions. Elle acheta d'abord de M. Crozat, qui s'intitulait baron de Thiers et lieutenant général des armées du roi de France, la célèbre collection qu'avait formée son oncle Joseph-Antoine Crozat, devenu lecteur du roi et marquis du Châtel, lequel avait réuni, dans son hôtel de la rue Richelieu, sous des lambris décorés par Lafosse et Watteau, plus de quatre cents tableaux des diverses écoles et près de vingt mille dessins originaux, acquis et décrits par Mariette lui-même, sans compter près de cinq mille pierres gravées[1]. Parmi les tableaux, on comptait 65 italiens, 1 espagnol, 145 *germaniques* (c'est à dire allemands, flamands et hollandais), 60 français, et une trentaine de miniatures, pastels et gouaches. Dans ce nombre, on attribuait deux ouvrages à Raphaël, une petite *Sainte Famille* dite *au Joseph imberbe,* qui ne m'a nullement paru digne, même par le facile mérite de l'imitation, d'être placée sous l'invocation du grand apôtre de

1. Vendue au profit des pauvres, la collection des dessins fut dispersée; mais la collection des pierres, cédée d'abord au duc d'Orléans, est venue retrouver celle des tableaux à l'Ermitage.

la peinture, et un petit *Saint Georges au Dragon*, peint en 1506, sur commande du duc d'Urbin Guidobaldo Ier, qui le fit porter par le comte Castiglione à Henri VII d'Angleterre, pour le remercier, dit le livret, de lui avoir conféré l'ordre de Saint-George ou de la Jarretière[1]. A la vente du cabinet de Charles Ier, ce *Saint Georges* fut acheté, moyennant 150 livres sterling, par un marchand français, qui le céda à un M. de la Noue pour 500 pistoles. Il traversa ensuite le cabinet du marquis de Sourdis pour arriver dans celui du baron Crozat. C'est tout récemment qu'on a rendu au Musée de l'Ermitage cet inestimable joyau; il avait été jusqu'alors placé, comme sainte image, suivant la coutume russe, dans un angle de la salle du trône, au Palais d'hiver. Avec ce précieux panneau de Raphaël, se trouvaient une *Madone* de Fra Bartolommeo, le portrait du cardinal Pole par Sébastien del Piombo, plusieurs des esquisses composées par Rubens pour son histoire de Marie de Médicis, des portraits par van Dyck et Rembrandt, etc.

A la même époque, c'est à dire vers 1768, Catherine acquit également toute la collection du comte Henri de Brühl, ce fastueux et impérieux ministre de l'électeur-roi Auguste III, auquel on pardonne ses fautes politiques et ses extravagances financières, parce qu'il aida son maître à créer et peupler la galerie de Dresde. Parmi ses tableaux italiens, on ne citait guère qu'un *Enlèvement d'Europe* par Albane; mais, en revanche, il avait plusieurs belles œuvres de Rembrandt, Ostade, Téniers, Gaspard Netscher et d'autres maîtres des Pays-Bas.

Peu de temps après, en avril 1772, le prince Galitzine acheta pour l'impératrice quelques-uns des plus importants tableaux de la galerie du duc de Choiseul, gendre du banquier Crozat, lorsque le ministre disgracié fut forcé de vendre jusqu'à ses meubles pour payer des dettes que l'ingrat et méprisable amant de la du Barry avait promis d'acquitter lorsqu'elles furent contractées à son service. Il peut être intéressant de connaître le résultat et les détails de cette vente. Le duc de Choiseul avait 147 tableaux, presque tous flamands-hollandais. Ils produisirent un prix total de 442,959 livres. La Russie en acheta onze des principaux, moyennant 107,904 livres, à savoir : une *Dame et son Enfant*, par van Dyck, 7,380 l.; — le *Bénédicité*, par Rembrandt, 4,200 l.; — le *Médecin*, par Gérard Dow, 19,153 l., prix vraiment prodigieux pour cette époque et pour ce maître, en regard du prix modique qu'atteint une œuvre

1. Il n'existe, que je sache, d'autres ordres de Saint-George que ceux de Bavière et de Russie. C'est de la Jarretière qu'il s'agit, puisque Raphaël en a placé le ruban à la jambe du prince de Cappadoce, martyrisé sous Dioclétien.

importante de Rembrandt; — deux *Fêtes de village*, par David Téniers, 37,400 l.; — le *Courre au Cerf*, par Ph. Wouwermans, 20,700 l.; — un *Site d'Italie*, par M. Berghem, 11,600 l.; — un *Jeune mendiant* et une *Jeune paysanne*, par Murillo, 4,600 l. Il est à noter que les deux belles *Kermesses* de Téniers avaient appartenu à la célèbre comtesse de Verrue, l'amie du premier roi de Sardaigne, Victor-Amédée de Savoie, qui les légua à M. d'Agran de Fontpertuis. A la mort de cet amateur, elles furent achetées 6,000 l. par le marquis Voyer d'Argenson, qui les céda plus tard au duc de Choiseul, lequel, comme on voit, et quelque prix qu'il en ait donné, fit une bonne affaire en les achetant.

Deux autres ventes célèbres, celles du prince de Conti et du fermier général Randon de Boisset, qui se firent en 1777, donnèrent à Catherine l'occasion de disputer quelques tableaux au Musée du Louvre; mais je ne vois guère à citer, dans la première, qu'une *Porte de Harlem* et un *Château fortifié*, par van der Heyden et Adrien van de Velde, qui furent payés ensemble 4,950 l., après avoir coûté 3,901 l., à la vente Choiseul; et, dans la seconde, qu'une *Halte de chasseurs*, par Paul Potter, payée 7,450 l.

Ce fut deux ans plus tard, en 1779, que tous les trésors d'art rassemblés à Houghton-Hall par lord Robert Walpole, comte d'Orford, qui avait gouverné l'Angleterre sous George Ier et George II, passèrent en masse à l'Ermitage. Il s'y trouvait, entre autres, le portrait d'une dame italienne qu'on croit Lucrezia Crivelli, la belle maîtresse de Louis le More, et qu'on croit de Léonard, — la *Dispute des Pères de l'Église*, par Guido Reni, l'*Enfant prodigue*, célèbre composition de Salvator Rosa, quatre pages de Murillo, entre autres une *Conception* et une *Nativité*, quelques magnifiques esquisses que traça Rubens pour célébrer l'entrée à Anvers du cardinal-infant, en 1635, enfin quelques-uns des chefs-d'œuvre de van Dyck, tels que les portraits de la famille Warton, et la *Vierge aux perdrix* que Robert Walpole avait payée 1,400 livres sterling. Toute la collection fut acquise au prix modique de 35,000 livres sterling (moins de 900,000 fr.): elle ne comprenait pas moins de 198 tableaux de toutes les écoles.

L'impératrice acquit encore différentes toiles de Gotskowski à Berlin, de Tronchin à Genève, de d'Argenville à Paris, et quelques tableaux provenant de la fameuse galerie Braamcamp d'Amsterdam, dont le plus précieux était assurément le *Troupeau de bœufs* de Paul Potter. Par un malheur à jamais déplorable, le vaisseau qui portait ces derniers fit naufrage dans la mer Baltique. Tout périt. On ne sauva qu'un portrait de la comtesse de Feuquières, par Mignard, expédié sur un autre bâtiment. Enfin des

commandes faites aux peintres de l'époque, tels que Joseph Vernet, Raphaël Mengs, Angelica Kauffmann et sir Josuah Reynolds, qui offrit à Saint-Pétersbourg son *Hercule enfant étouffant les serpents de Junon*, accrurent encore le nombre des cadres amoncelés dans l'Ermitage. Le comte Ernest de Munnich, qui en dressa le catalogue de 1773 à 1783, et qui ajouta un supplément à son travail en 1785, donne les titres et la description de 2,658 tableaux. Voilà un règne bien rempli. L'on voit ce que peut une volonté forte et persévérante, lorsqu'elle est servie par les ressources d'un grand empire, où l'on puise sans rendre compte à personne.

Pendant le court règne du fils de Catherine, règne d'un maniaque que l'enivrement du pouvoir absolu rendit insensé, l'Ermitage fut à peu près laissé dans l'oubli. L'on ne cite guère qu'une belle allégorie de Rubens, le fleuve *le Tigre*, qui soit entrée en Russie sous Paul Ier, malgré les voyages d'apparat qu'il fit en Europe sous le nom de comte du Nord. Mais l'empereur Alexandre Ier, dès qu'il fut délivré de ses longs et sanglants débats avec Napoléon, dès que, chef de la coalition européenne, il eut installé Louis XVIII aux Tuileries, reprit avec ardeur les errements de sa glorieuse aïeule. Ce fut, aussitôt après son entrée dans Paris, en 1814, qu'il acheta, pour 940,000 francs, l'admirable petite galerie de la Malmaison. Elle ne comptait que trente-huit tableaux ou statues, mais à peu près trente-huit chefs-d'œuvre. Formée, non point par, mais pour l'impératrice Joséphine, elle se composait en partie des dépouilles de la galerie électorale de Hesse-Cassel, en partie de présents offerts à l'épouse du maître du monde par les villes et les provinces conquises. Il ne s'y trouvait que trois tableaux italiens, une *Sainte Famille* d'Andrea del Sarto, une *Madone* de Carlo Dolci, un *Tobie* de Cigoli. Il ne s'y trouvait de même que quatre tableaux français, mais tous quatre de Claude, et c'étaient les fameuses *Quatre parties du jour* (le matin, le midi, le soir et la nuit). Il ne s'y trouvait enfin que quatre statues, mais toutes de Canova, l'*Hébé*, le *Pâris*, la *Danseuse* et le groupe charmant de l'*Amour et Psyché*. En revanche, les tableaux flamands et hollandais étaient au nombre de vingt-deux, et tous de premier ordre. A la tête des uns brillait le prodigieux chef-d'œuvre de David Téniers, nommé la *Fête des arquebusiers d'Anvers* (peint en 1643, et provenant de Cassel); à la tête des autres, le prodigieux chef-d'œuvre de Paul Potter, nommé la *Vache qui pisse* (peint en 1649, pour une princesse Émilie de Nassau, comtesse douairière de Zolms, qui le refusa comme indécent, comme *shoking;* il provenait aussi de Cassel[1]). « Ces deux toiles incomparables valent une

1. Je ne sais pourquoi les rédacteurs du Catalogue appellent ce tableau *la Vache,*

galerie entière. » C'est le Catalogue qui dit cela dans son introduction, et nous approuvons pleinement le Catalogue. La *Vache* de Paul Potter avait figuré dans l'estimation de la galerie de la Malmaison pour 250,000 francs. Et c'était en 1814! Que vaudrait-elle aujourd'hui que se la disputeraient tous les musées du monde?

Dans cette même année 1814, l'empereur Alexandre acheta soixante-sept tableaux espagnols du banquier Coeswelt, d'Amsterdam, qui avait mis à profit la guerre de l'indépendance pour hériter à peu de frais des couvents abandonnés et des grands d'Espagne réduits à la misère; puis, dans le reste de son règne, vingt ou trente autres cadres, acquis en divers pays, ou par les soins du baron Denon, directeur de notre Musée du Louvre. A sa mort, l'Ermitage de Catherine était plein jusqu'aux combles, jusqu'aux greniers, et l'on dut commencer à verser les objets de moindre importance, ou de plus douteuse authenticité, soit dans le musée nouvellement commencé au Kremlin de Moscou, soit dans les châteaux de plaisance, tels que Tzarskoë-sélo, Péterhoff et Gatchina. Il fallait dès lors faire des places aux nouveaux venus, dont l'arrivée se continua non moins fréquente, non moins incessante sous l'empereur Nicolas.

Comme ses prédécesseurs, celui-ci achète des collections entières : en 1826, celle du comte Miloradovitch; en 1829, au prix de 180,000 francs, celle de la duchesse de Saint-Leu (la reine Hortense de Hollande); en 1831, celle du prince de la Paix, Manuel Godoï; en 1834, celle d'un M. de Gessler, qui, ayant été consul de Russie à Cadix, ajoutait trente-deux tableaux espagnols aux trente-trois du prince de la Paix; en 1836, le reste de la collection du banquier Coeswelt, fixé à Londres, qui avait jusque-là conservé ses tableaux italiens, entre autres celle des madones de Raphaël à qui fut donné le nom de la *Vierge d'Albe.* Cette madone avait occupé primitivement le maître-autel de l'église du Monte-Oliveto à Nocera-dei-Pagani, près de Naples. Elle fut achetée, pour mille *scudi*, par l'un des vice-rois espagnols, le marquis del Carpio, des mains duquel elle passa dans la famille d'Albe, à Madrid, qui possédait déjà une ancienne copie du même tableau. *Habent sua fata tabellæ :* on raconte qu'en 1801 une duchesse d'Albe (la même que Goya peignit tant de fois, avec ou sans costume) légua à son médecin l'original et la copie; que ce médecin, soupçonné de l'avoir empoisonnée, fut mis en prison, et qu'ayant

au lieu de lui laisser son appellation consacrée, faite pour le distinguer de la *Vache qui se mire,* restée à la Haye. Devraient-ils épouser les sottes répugnances de la douairière?

obtenu sa liberté par la toute-puissante intercession du prince de la Paix, il lui fit présent de la copie, tandis qu'il vendait en secret l'original au comte Edmond Bourke, ministre de Danemark. Celui-ci porta le tableau à Londres, et le revendit 4,000 livres sterling au banquier Coeswelt, qui le céda plus tard à l'Ermitage au prix considérable de 350,000 francs. Dans cette même année 1836, l'empereur Nicolas acquit du prince Labanoff de Rostoff une collection de quarante-deux tableaux; puis, en 1839, six toiles italiennes d'un sieur Noë, de Munich, qu'il paya 140,000 roubles; puis enfin, après avoir reçu, en 1845, de son grand chambellan Tatistcheff, un legs de 182 tableaux qu'avait réunis à grands frais ce riche amateur, il acheta « pour une somme considérable, » dit le livret sans s'expliquer autrement, les cent deux tableaux qui formaient la galerie du palais Barbarigo à Venise. Il s'y trouvait huit toiles de Titien, qui longtemps habita ce palais Barbarigo, où la peste de 1576 termina sa vie séculaire, où il laissa cette fameuse *Madeleine pénitente* dont il ne voulut jamais se séparer, avec une *Vénus* que l'on a depuis gâtée volontairement pour en couvrir les nudités bien innocentes, et un *Saint Sébastien* qu'il ébauchait à quatre-vingt-dix-neuf ans.

Ce n'est pas tout. Tandis qu'avec le mulet chargé d'or du Macédonien Philippe il s'emparait de cette vieille et célèbre galerie vénitienne, Nicolas envoyait le directeur de sa propre galerie, le peintre italien Bruni, à la vente du riche et inappréciable cabinet qu'avait laissé le roi Guillaume II des Pays-Bas. M. Bruni se rendit adjudicataire des tableaux suivants : Un portrait d'homme, qu'on croit le poëte napolitain Giacomo Sannazaro, par Raphaël, pour 16,000 florins[1]; — une *Flore*, par Luini, longtemps attribuée à Léonard, pour 40,000 florins; — une *Descente de Croix*, par Sébastien del Piombo, pour 29,600 florins; — le portrait d'un Médicis, peut-être celui qui devint Côme II, par le second Bronzino (Alessandro Allori), pour 5,000 florins; — un *Saint Joseph*, par Guido Reni, pour 7,900 florins; — puis les portraits de Philippe IV d'Espagne et de son favori le comte-duc d'Olivarès, par Velazquez, payés ensemble 38,850 florins; — puis une *Annonciation*, par Jean Van-Eyck, pour 5,375 florins; — un *Couronnement de la Vierge*, par Quintin Metzys, pour 2,000 florins; — une *Descente de Croix*, par Bernard Van-Orley, attribuée à Lucas de Leyde, pour 7,000 florins; — et la *Présentation de la Fiancée*, grand tableau de famille, par Barthélemy Van-der-Helst, pour 17,900 florins. Le même M. Bruni fut encore envoyé à la vente des tableaux du maréchal Soult. Il enchérit vainement sur la *Conception* de

1. Le florin de Hollande vaut 2 fr. 15 c.

Murillo, qu'on voulait garder en France à tout prix, et même au delà de tout prix ; mais il acheta le *Saint Pierre aux Liens* de Murillo pour 151,000 francs, le *Saint Laurent* de Zurbaran pour 3,000 francs, et le *Portement de Croix*, que l'on prétend de Sébastien del Piombo, pour 41,000 francs. D'occasion, il acheta de M. de Morny, pour 8,000 francs, le portrait d'un rabbin juif, par Rembrandt.

Avec une galerie pleine et des palais encombrés, l'empereur Alexandre II n'avait pas à se préoccuper beaucoup d'acquisitions nouvelles. Cependant, depuis son récent avénement au trône, on voit entrer successivement à l'Ermitage une *Madone* du vieux Cosimo Rosselli, un *Saint Sébastien* de Luini [1], une *Vierge* de Rubens, un *portrait* de Philippe de Champaigne, et enfin les *Fresques de Raphaël*. On appelle ainsi neuf fresques exécutées, à ce qu'on suppose, de 1512 à 1515, comme les *Loggie* du Vatican, par les élèves de Raphaël, sur les dessins du maître. Il y en a huit (à savoir trois *Vénus*, un *Amour*, un *Adonis*, une *Nymphe Syrinx* et deux paysages), qui, jusqu'en 1856, ornèrent une grande salle au rez-de-chaussée dans l'ancienne villa Palatine, appelée depuis villa Spada et villa Mills, sur le Palatin, à Rome. Construite sous le pape Jules II, elle était alors comme la maison de campagne de Raphaël; elle devint, dans ces derniers temps, un couvent de religieuses salésianes, qui s'empressèrent de vendre au marquis Campana ces peintures trop mythologiques. Une neuvième fresque, l'*Enlèvement d'Hélène*, qui avait décoré la villa de Raphaël, près de la Porta-Pinciana, entra dans la même collection, et c'est du marquis Campana que ces neuf fresques furent acquises par le commissaire impérial, M. Stépan Guédéonoff, avec plusieurs statues antiques dont nous parlerons plus loin.

On avait dès longtemps reconnu l'insuffisance de l'ancienne galerie de l'Ermitage. Elle paraissait à la fois trop exiguë dans les proportions du local, et trop indigente dans les ornements de la décoration. Sa reconstruction fut résolue en 1845, et confiée par l'empereur Nicolas au très-habile et très-heureux architecte de la Pinacothèque et de la Glyptothèque de Munich, M. Léon de Klenze. Je me rappelle avoir alors formé le souhait que l'architecte bavarois ne cherchât point à se surpasser dans l'édifice russe, crainte que cette fois le mieux ne fût l'ennemi du bien. Il me semblait que M. de Klenze pouvait se contenter d'aller revoir sa

1. C'est le portrait présumable d'un prince de la maison Sforza, que nous avons vu exposé chez un marchand de tableaux à Paris, où il portait le nom de Léonard de Vinci. La *Gazette des Beaux-Arts* a donné la gravure de ce *Saint Sébastien*, dans le tome IX, p. 66.

belle galerie de Munich, et de lui dire, en partant pour Saint-Pétersbourg, ce que disait modestement au *duomo* de Brunelleschi Michel-Ange partant de Florence pour construire à Rome la coupole de Saint-Pierre : « Adieu, ami ; je vais faire ton pareil, mais non ton égal. » Cette appréhension, exprimée en 1845, s'est trouvée par malheur une sorte de prédiction en 1849, lorsque l'on inaugura le nouvel édifice. L'architecte n'avait pas été libre pour le choix de l'emplacement ; sa galerie, étroitement encaissée entre des monuments plus élevés qu'elle, manque de grandiose et même d'élégance dans ses proportions, et toutes les salles dont elle se compose ne reçoivent pas tout le jour désirable, tout le jour nécessaire. D'une autre part, pour faire mériter à cette galerie son nom et son rang d'impériale, pour la rendre digne d'être partie intégrante du somptueux palais des tzars, on l'a exposée au reproche qu'adressait un critique ancien à l'auteur d'une *Vénus* de la décadence : « Ne pouvant la faire belle, tu l'as faite riche. » En effet, l'extrême opulence des matériaux, et la profusion inouïe des ornements, dans ces salles où resplendissent le marbre, le jaspe, le stuc et la dorure, nuisent singulièrement aux peintures qu'elles renferment. On ne croirait pas que la galerie est faite pour abriter et contenir des tableaux, mais plutôt que les tableaux ne servent qu'à compléter l'ornementation de la galerie, et qu'ils ne sont rien de plus que les meubles d'un palais.

Au milieu des 4,000 tableaux environ qui formaient le *cabinet de l'empereur*, on en a choisi 1,631 pour le musée de l'Ermitage, à savoir : 327 des écoles d'Italie, 115 des écoles d'Espagne, 172 de l'école française, 944 des écoles germaniques (allemande, flamande et hollandaise), 8 de l'école anglaise, et 65 de l'école russe. Si l'on ne compte, parmi les Italiens, que deux ouvrages de Léonard, quatre de Raphaël et treize de Titien, en revanche on en rencontre, parmi les Espagnols, six de Velazquez et vingt de Murillo ; parmi les Français, vingt-deux de Nicolas Poussin et douze de Claude ; parmi les Flamands, soixante de Rubens, trente-quatre de Van-Dyck et quarante de Téniers le jeune (qui n'en a guère moins de soixante au musée de Madrid) ; enfin, parmi les Hollandais, quarante et un de Rembrandt, dix de Van-der-Helst, douze de Gérard Dow, seize d'Adrien Ostade, neuf de Paul Potter, quatorze de Jacques Ruysdaël, cinquante de Philippe Wouwermans (qui en a jusqu'à soixante-quatre au seul musée de Dresde), etc.

Avec ses 1,631 tableaux divers, la galerie actuelle de l'Ermitage est un peu moins riche en nombre que ne l'était l'ancienne galerie lors du précédent Catalogue, publié en 1838. Bon augure : cela prouve qu'on s'est résigné à faire justice de quelques attributions trop ambitieuses, et

qu'on a renvoyé dans les limbes du purgatoire des œuvres qui n'avaient pas eu le droit de franchir la porte du paradis. Et néanmoins, en voyant certaines autres attributions maintenues dans le Catalogue, je me demande si l'on n'eût pas mieux fait d'exercer une sévérité plus grande encore, et si, en réduisant un peu plus le détail des tableaux, on n'eût pas enrichi l'ensemble. Quelle grande parole à dire sur une galerie que celle-ci : « Tout y est authentique! » Qu'importe après cela qu'on eût enlevé quelques numéros aux lots énormes de Murillo, de Rubens, de Téniers, de Rembrandt, de Wouwermans? S'il arrivait que l'on demandât la raison d'une sévérité qui peut sembler excessive, nous avons déjà fait la réponse, et la voici : « Qu'un marchand de tableaux décore des plus pompeuses dénominations les ouvrages exposés dans ses magasins, les lois fort indulgentes du commerce lui donnent à peu près le droit d'agir ainsi; c'est aux acheteurs à se tenir sur leurs gardes. Qu'un amateur s'imagine posséder dans son salon bourgeois quelque impayable chef-d'œuvre, pourquoi lui ôter cette innocente satisfaction? Ce serait presque aussi coupable que d'ébranler la croyance d'un vrai chrétien; c'est la foi qui les sauve, les console et les réjouit tous deux. Mais il en est tout différemment d'une galerie publique, d'un musée placé sous la sauvegarde du prince et de la nation, ouvert pour exemple aux artistes, pour enseignement non moins que pour récréation aux visiteurs du monde entier. Là, nulle supercherie n'est permise, ignorée ou volontaire, innocente ou coupable. Point de calcul de marchand, point d'illusion d'amateur. Tout tableau reçu dans un musée est revêtu d'une sanction, comme la monnaie qui a la garantie de sa valeur dans l'effigie du prince. Il n'y faut donc admettre aucun objet de bas aloi, rien qui soit entaché d'alliage, pas de fausse monnaie enfin. Voilà pourquoi, en général, pouvant se montrer indulgent partout ailleurs, il faut être, dès qu'il s'agit d'une galerie publique, d'une rigidité en quelque sorte impitoyable. »

LOUIS VIARDOT.

(*La fin prochainement.*)



TROYES

ET SES EXPOSITIONS D'ART



Lorsqu'une ville est un musée par les monuments qu'elle contient et par l'ensemble pittoresque des vieilles maisons qui entourent ses édifices ; lorsque ces monuments renferment eux-mêmes des collections d'art, ne serait-il pas impardonnable de ne point parler de cette ville, de ses monuments et de ce qu'ils contiennent, avant que de s'occuper des expositions temporaires qu'elle offre à nos études ou à notre curiosité ? Aussi espérons-nous que le lecteur nous permettra de nous promener dans la ville de Troyes, d'entrer dans les églises, dans les hôtels et dans le Musée, avant que de visiter les salles des expositions.

Une gravure du xviie siècle représente la ville de Troyes toute hérissée de clochers. De ces clochers, bon nombre sont tombés avec les nefs qu'ils dominaient, mais il en reste encore assez pour rompre agréablement le profil accidenté que font les combles des vieilles maisons à pignons aigus et surplombants. Nous ne voulons point faire d'archéologie à propos de la

cathédrale, dont la tour imposante domine tous les édifices de la cité. M. E. Millet vient de reprendre en sous-œuvre et de restaurer avec un grand talent le chevet du XIIIe siècle qui menaçait ruine. Les Troyens prétendent que l'on a changé du tout au tout les arcs-boutants et les contre-forts du chœur qui n'appartenaient qu'à une restauration exécutée au XIVe siècle. Nous savons M. E. Millet trop scrupuleux pour n'avoir rien inventé que de justifiable ; mais la province voit généralement d'un mauvais œil les travaux des architectes du gouvernement, et trouve que leurs travaux ne sont pas toujours faits suivant ces principes que M. Didron a formulés d'une façon si concise : « Il vaut mieux consolider que restaurer : restaurer que refaire. »

Dans la chapelle de la Vierge, une Vierge de Simart, qui était né à Troyes, surmonte un autel en marbre élevé à grands frais en gothique troubadour par un architecte en renom. La chose a coûté 47,000 francs et ne peut servir. S'il se fût agi d'un autel à Jupiter ou à Vénus, l'œuvre eût sans doute été réussie.

Après la superbe ordonnance du chevet de la cathédrale et les vastes proportions de ses cinq nefs, nous en noterons les vitraux. L'histoire de la peinture sur verre y est tracée en magnifiques spécimens depuis la fin du XIIe siècle jusqu'au XVIIe siècle. Du reste toutes les églises de Troyes sont des musées de vitraux, et l'on saura bientôt les noms de ses artistes auxquels on les doit. Déjà M. l'abbé Coffinet, chanoine du chapitre de Troyes et possesseur d'un beau cabinet dont nous parlerons tout à l'heure, a publié, dans les *Annales archéologiques*, un très-intéressant mémoire sur les peintres-verriers de Troyes. D'un autre côté, M. Le Brun-Dalbanne prépare un ouvrage sur les artistes troyens à l'aide de ces documents encore inexplorés que possèdent les archives et les anciens comptes des fabriques.

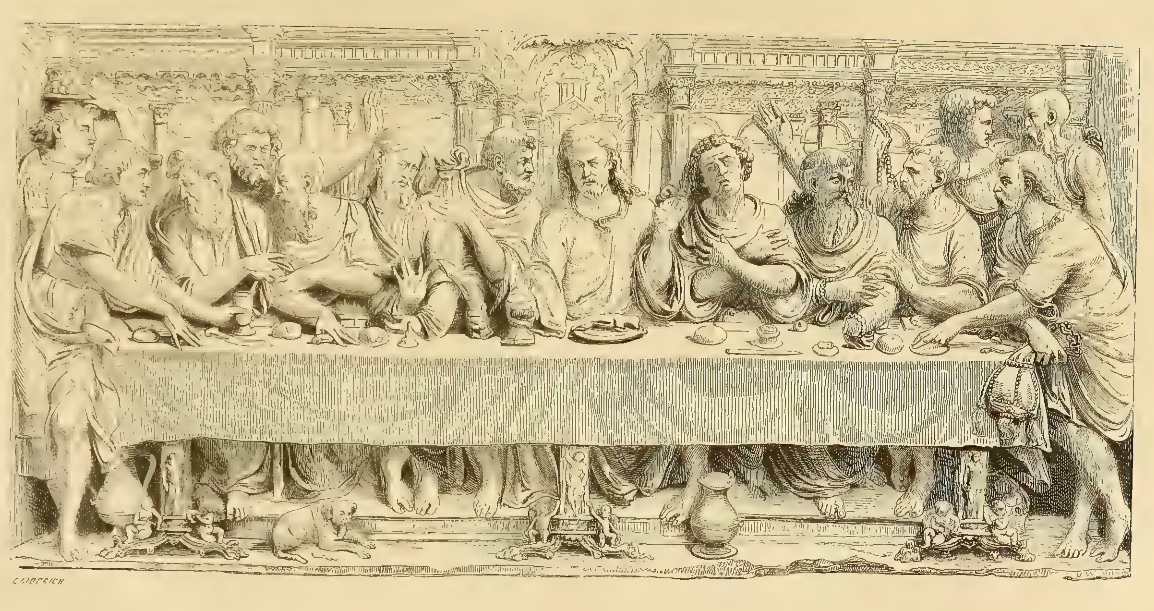
L'église Saint-Urbain, que le pape Urbain IV fit élever sur l'emplacement de la maison où il était né, ne possède que des vitraux en grisailles ; mais c'est une construction du XIVe siècle dont l'étude est fort intéressante, parce que les dimensions des parties vives de l'édifice y sont réduites à la limite du possible. Son porche et quelques-uns de ses principaux éléments ont fourni de précieux spécimens de l'architecture du XIVe siècle au *Dictionnaire d'architecture* de M. E. Viollet-le-Duc.

C'est dans l'église Saint-Jean que P. Mignard fut baptisé. Au moment de ses plus grands succès, le rival de Ch. Le Brun y envoya un grand tableau représentant le saint patron de l'église baptisant le Christ. Ce tableau décore le retable du maître-autel, vaste ordonnance du XVIIe siècle, dont les colonnes supportent un fronton garni d'un tableau trian-

gulaire où apparaît le Père éternel dans les nuages. Les bronzes du tabernacle passent pour être de Girardon, qui est aussi Troyen, et nous les croyons très-volontiers fondus sur ses modèles.

Girardon (on lui attribue volontiers à Troyes toute sculpture et toute architecture du XVII[e] siècle) aurait encore ajusté en retable d'autel sept bas-reliefs en marbre qui datent de la Renaissance et qui présentent un grand intérêt pour l'histoire de la sculpture en France. Un jour des fabriciens ignorants démontèrent ce retable pour lui en substituer un autre d'un goût affreux et en reléguèrent les morceaux dans une cave. Il y a quelques années, on exhuma ces morceaux que nous avions admirés jadis au bas de l'église, où ils étaient placés trop à la portée des mains indiscrètes. Aujourd'hui, ils ont repris leur ancienne place, mais un peu trop loin des regards.

Ces bas-reliefs ne sont point tous ni de la même exécution, ni, croyons-nous, de la même main, ni peut-être du même temps, bien qu'ils composent une suite de sujets empruntés à la passion du Christ. Les trois premiers, qui représentent *Jésus-Christ lavant les pieds des Apôtres*, la *Cène* et *Judas rendant le prix du sang*, sont d'un très-haut relief; les personnages y étant presque détachés du fond et disposés sur trois plans tout au plus. Les quatre autres, qui nous semblent antérieurs, représentent la *Montée au Calvaire*, l'*Érection de la Croix*, la *Mise au tombeau* et la *Résurrection*. Les personnages y sont d'un relief médiocre et s'étagent sur des plans nombreux. Ce sont des tableaux en sculpture, comme aux tombeaux de Saint-Denis. Nous ne savons qui a exécuté ces derniers morceaux, mais les trois premiers passent pour être de François Gentil, de qui nous trouverons des figures en ronde-bosse dans l'église Saint-Pantaléon, des bas-reliefs au calvaire de l'église Saint-Nicolas et des fragments à l'exposition. Ce François Gentil, artiste très-maniéré comme le montre le bas-relief de la *Cène* dont la gravure accompagne ces lignes, a certainement visité l'Italie. C'est un des héritiers du style tourmenté de Michel-Ange, mais après tout un grand artiste, qui exprime le mouvement avec un peu trop d'énergie, qui, dans le chiffonnement des étoffes, ne le cède guère à Germain Pilon, et qui ne se laisse surpasser par personne dans le goût et l'exécution des détails de l'ornement : témoin les pieds de la table du bas-relief que nous publions. D'après des recherches que M. Le Brun-Dalbanne veut bien nous communiquer, ce François Gentil serait fils d'Edme Gentil, né aux Riceys (Aube) et l'un des peintres-verriers de la cathédrale. Né lui-même aux Riceys vers 1510, il est mort à Troyes en 1588, après avoir rempli de ses travaux toutes les églises de la ville. C'est entre les années 1535 et 1542 que se placerait



LA CÈNE, PAR FRANÇOIS GENTIL.

l'exécution des bas-reliefs de l'église Saint-Jean[1], commandés par la confrérie des tanneurs de Troyes.

M. Le Brun-Dalbanne trouvera sans doute à qui appartiennent les autres bas-reliefs dont nous venons de parler, ainsi qu'un groupe placé avec honneur dans une chapelle latérale et qui représente la *Visitation*. Ce groupe était resté l'un des plus persistants souvenirs d'enfance de Simart, qui en recommandait toujours la conservation à la sollicitude de la fabrique de Saint-Jean. Cette sculpture nous semble se rattacher à l'école des imagiers de Brou, ainsi qu'une statue de nous ne savons plus quelle sainte, placée dans l'église de la Madeleine. L'artiste à qui l'on doit ces œuvres était de sang flamand, ou du moins avait travaillé sous une influence flamande. Peut-être était-ce un certain Jacques Juliot que l'on fait contemporain de F. Gentil, mais que M. Le Brun-Dalbanne voit disparaître de Troyes dès les premières années du XVI[e] siècle.

Enfin, un artiste italien, Giovanni Gualdo, se fixa à Troyes où il dirigea, de 1504 à 1517, les travaux du célèbre jubé de l'église Sainte-Madeleine, à laquelle on travaillait encore en 1524. Chose singulière, ce jubé, qu'aurait bâti un Italien, est de style gothique dans la plus grande partie de sa décoration, tandis que le peu qui nous reste de la statuaire qui le décorait montre cet art particulier, précieux et maniéré des tombeaux de Brou. Giovanni Gualdo est-il l'auteur de la construction ou seulement de la statuaire? Jacques Juliot l'aida-t-il dans cette entreprise? Ce Jacques Juliot est-il le maître de François Gentil? Ce sont autant de questions que M. Le Brun-Dalbanne résoudra sans doute à l'aide des documents qu'il réunit.

Dans ces églises, dont la statuaire nous a occupé, les peintres-verriers ont garni les fenêtres de superbes vitraux, surtout au XVI[e] siècle : vitraux à Saint-Jean, vitraux à Saint-Pantaléon, où l'on voit de plus un grand nombre de figures en ronde-bosse de François Gentil, entre autres un groupe de saint Crépin et saint Crépinien, patrons des cordonniers; vitraux à Saint-Remi, où est placé le crucifix en bronze que Bouchardon donna à cette église pour la rémission de ses péchés, ainsi que le constate une inscription sur marbre placée par ses soins sur l'un des murs; vitraux encore à Saint-Martin des Vignes. Ceux-là sont du XVII[e] siècle, et de Lienhard Gontier pour la plupart. Ce verrier fut un artiste remar-

1. M. Le Brun-Dalbanne a lu cette année au Congrès des sociétés savantes, réuni à la Sorbonne, un mémoire sur François Gentil, mémoire rempli de faits puisés aux sources et que le ministère de l'instruction publique fait imprimer avec une sage lenteur.

quable qui dut considérablement travailler, car partout on rencontre de ses œuvres, qui se distinguent de celles des époques précédentes par la façon dont elles sont traitées.

Les vitraux du XIIe au XVIe siècle sont peints avec un émail ombrant sur du verre coloré, et l'on y voit autant de morceaux que de couleurs différentes : il n'y a que de rares exceptions à ce principe. Au XVIIe siècle, on emploie plus volontiers le verre blanc, sur lequel on applique des émaux colorés. Aussi les vitraux de cette époque sont-ils moins vigoureux et moins brillants que les autres. Le gris et le rose des carnations s'y combattent toujours, et parfois d'une façon malheureuse. Tels sont les vitraux de Lienhard Gonthier, dont les petits panneaux, exécutés jadis pour l'Arquebuse de Troyes, sont célèbres parmi les iconophiles. Ces panneaux, qui garnissent aujourd'hui les fenêtres de la bibliothèque publique, représentent certains faits de l'histoire de Henri IV, parmi lesquels nous signalerons son entrée pacifique à Troyes. et son entrée toute guerrière à Paris. L'entrée à Paris peut être moins savamment composée que le tableau de Gérard, mais elle doit être plus vraie. On y voit le bon roi cheminant le long des quais, entouré de ses soldats, tandis que l'on précipite les ligueurs dans la Seine. Un autre panneau le montre à sa fenêtre, au-dessus de l'une des portes de Paris, et *goguenardant* les soldats espagnols qui s'inclinent devant lui en sortant de la cité. Mais le panneau précieux entre tous pour la ville de Troyes est celui qui représente le roi arrivant à l'hôtel de ville. Le cortége passe au pied de la *Belle croix*, qui était un magnifique spécimen de l'art du bronzier à la fin du XVe siècle, et qui portait un monde de statues. Une belle fille, debout sur un char, s'avance à la rencontre du roi, et lui présente un cœur enflammé : celui des Troyens sans doute, et le sien peut-être.

L'hôtel de ville actuel n'est point celui qui reçut Henri IV, mais il doit avoir été bâti peu de temps après la visite royale. Son architecture lourde et tourmentée, qui rappelle les formes classiques et ne manque pas de caractère, appartient à cette époque. S'il était permis de rapprocher deux choses aussi dissemblables qu'un monument et qu'un bas-relief, nous trouverions dans les sculptures de F. Gentil ce principe de pesanteur dans les formes et de mouvement dans les lignes que nous remarquons à l'hôtel de ville, et nous en ferions presque un caractère local.

Mais voici un édifice de la renaissance qui nous présente le même caractère : c'est l'hôtel Vauluisant, bâti fort probablement vers 1550. La partie ancienne se compose d'un pavillon étroit, percé de hautes fenêtres, et flanqué de deux tourelles qui encadrent un perron. Dans cette façade

un peu nue, nous ne reconnaissons point les délicatesses de la renaissance française du temps de Henri II.

Une cheminée monumentale décore la principale pièce de ce logis. Comme les bas-reliefs de F. Gentil, elle fut longtemps reléguée à la cave, jusqu'au jour où le Cercle du Commerce, en venant s'établir dans le pavillon de l'hôtel Vauluisant, la fit remonter et restaurer avec le plus grand scrupule. Les travaux furent dirigés par un architecte de Troyes, M. L.-C. Lorillant, qui a trouvé dans le pays même les aides nécessaires pour rétablir les parties oblitérées, et faire revivre les nombreuses peintures en camaïeu qui décorent les montants et le manteau. L'ancienne menuiserie à étroits panneaux, retraçant des sujets de la fable, et l'ancienne charpente du plafond, existent encore; aussi n'est-il point de cercle qui soit logé dans une demeure où se montre un luxe de meilleur aloi.

Il est temps enfin de nous occuper des expositions que la réunion d'un Congrès scientifique et archéologique avait provoquées à Troyes.

Les objets religieux que possèdent le trésor de la cathédrale, les églises et les communautés du diocèse, ainsi que les amateurs, étaient exposés dans la salle synodale de l'évêché. Le Musée contenait les tableaux appartenant à la ville, en même temps que les antiques et les curiosités qui provenaient presque toutes du riche cabinet de M. Julien Gréau; la Bibliothèque renfermait les tableaux prêtés par les amateurs, quelques meubles, et les faïences placées soit à contre-jour, soit dans le milieu de la pièce.

Au rez-de-chaussée étaient les antiquités et les œuvres de Simart; de telle sorte que Troyes offrait au public ses collections permanentes en même temps que son exposition temporaire, ce dont il faut louer sans réserve les organisateurs de cette solennité. Enfin M. l'abbé Coffinet, qui n'avait point voulu se dessaisir de sa jolie collection d'émaux, d'ecclésiologie et de sceaux, avait ouvert son cabinet aux membres du Congrès et aux amateurs.

Nous connaissions, pour les avoir étudiés jadis, les monuments que possède le trésor de la cathédrale. En première ligne se place un coffret d'ivoire teint en pourpre[1]. Sur le couvercle, deux personnages symétriquement disposés sortent d'une ville représentée par un édicule placé au centre de la composition. Ils sont coiffés du diadème avec pendants, vêtus d'une cuirasse écaillée, et chaussés de ces brodequins qui étaient à Byzance le signe de la dignité impériale, comme le constate Villehar-

1. Publié dans le *Voyage archéologique dans l'Aube*, par MM. Arnaud. Il en existe un moulage.

douin : c'est même le seul détail sur le costume et sur les mœurs de Constantinople que l'on rencontre dans son livre. Les pieds des deux cavaliers posent sur des étriers, tandis que deux autres personnages, les mêmes peut-être qui chassent le lion sur la face antérieure du coffret, équitent à l'antique, c'est-à-dire sans étriers. Ce détail, que nous avons déjà remarqué dans certains ivoires grecs, pourrait peut-être servir à dater celui-ci, si l'on était bien certain de l'époque où l'on adopta dans le harnachement l'usage des étriers. Le style de ce coffret, comparé avec celui des diptyques impériaux, nous le ferait attribuer au XIe siècle, autant qu'il nous est permis de distinguer les époques dans cet art byzantin, pendant si longtemps identique à lui-même. Toujours est-il que cet ivoire existe dans le trésor de la cathédrale de Troyes depuis l'année 1205, et qu'il y fut envoyé par Garnier du Trainel, évêque de Troyes et aumônier de l'armée croisée.

On donne la même provenance à un coffret hexagone en bois revêtu de plaques d'ivoire, repercées à jour, dont la décoration, exclusivement orientale, consiste en deux colonnes supportant un arc outre-passé et trilobé, arcade dont le vide est rempli par une claire-voie formée de tiges enlacées, qui portent de longs feuillages dentelés. On dirait la fenêtre grillagée de quelque maison du Caire [1].

Nous avons déjà eu l'occasion de nous occuper, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, de quelques-uns des émaux du trésor de la cathédrale de Troyes, à propos d'un mémoire publié à ce sujet par M. Le Brun-Dalbanne [2]. Nous n'y reviendrons que pour rappeler que parmi ces émaux figurent deux plaques byzantines cloisonnées en or, dont nous rapprocherons deux fragments très-importants qui appartiennent à M. J. Gréau, et qui représentent la Vierge et saint Jean debout, tels qu'on les figure dans la crucifixion : c'est le seul exemple que nous connaissions d'émaux cloisonnés en argent. Les autres émaux provenaient, pour la plupart, des magnifiques tombes en orfévrerie des comtes de Champagne, Henri le Large et Thibaut III, qui, conservées intactes jusqu'en 1794, ont été détruites, avec une foule d'autres richesses, pendant la nuit du 3 au 4 pluviôse an II. Ces fragments ont été, pour la plupart, employés dans la restauration d'une grande châsse, passée de l'abbaye de Nesles-la-Reposte dans l'église de Villenauve. La fabrique de cette église l'avait vendue sans autorisation, ce qui a permis à l'autorité diocésaine de la

1. Publié dans le *Portefeuille archéologique* de M. A. Gaussen.

2. « Recherches sur l'histoire et le symbolisme de quelques émaux du trésor de Troyes » (*Gazette des Beaux-Arts*, t. XV, p. 391).

revendiquer et de l'acquérir pour la fabrique de la cathédrale. Cette châsse avait perdu la plupart de ses statues d'argent assises sous les arcatures de ses flancs. Il a fallu les refaire, ainsi qu'un certain nombre d'émaux, ceux que l'on possédait ne suffisant pas. Malheureusement, on s'aperçoit trop de ces additions modernes[1].

Les fouilles qu'ont nécessitées les restaurations de la cathédrale ont amené la découverte d'un certain nombre de tombeaux d'évêques qui renfermaient tous des crosses, des anneaux épiscopaux, des calices et des fragments de tissus.

Il y a longtemps que le calice de l'évêque Hervé[2], fondateur de la cathédrale et mort en 1223, est connu dans le monde archéologique, et que sa large coupe, son nœud côtelé, sa courte tige, et son pied recouvert de grandes feuilles lisses ont été imités avec des modifications plus ou moins grandes par les orfévres modernes. La crosse qui l'accompagnait est en bronze doré, et sa volute, ornée de quelques émaux champlevés bleus et blancs, est terminée par une tête de serpent qui mord la queue d'un lion : symbolisme transparent de la lutte de l'esprit du mal contre Jésus-Christ, ainsi que le R. P. Martin l'a expliqué à propos de ce même monument, dans son beau mémoire sur les crosses[3]. Un autre bâton pastoral, découvert cette année dans la tombe de Nicolas de Brie, mort en 1269, se compose d'une volute en bronze terminée par une tête de serpent, et emmanchée dans une hampe en bois, garnie, à son extrémité inférieure, avec une douille pointue. Le moyen âge avait attaché à toutes les parties de la crosse un symbolisme expliqué par ce vers :

Curva trahit quos recta regit; pars ultima pungit.

Enfin une dernière crosse, trouvée tout dernièrement dans le tombeau de Pierre d'Arcis, mort en 1395, appartient à la classe assez nombreuse de celles dont la volute se termine par l'épanouissement d'un magnifique fleuron qui rappelle les fleurs qui poussèrent à l'extrémité de la verge d'Aaron, lorsque Dieu l'eut choisi. Ce type n'est pas rare; mais le style et la facture de la crosse trouvée dans la tombe de Pierre d'Arcis sont en complet désaccord avec l'époque avancée du XIVe siècle où celui-ci aurait été inhumé, tandis qu'on leur trouve un grand rapport avec les crosses presque identiques trouvées à Angers, à Foigny et ailleurs, dans les tom-

1. Publiée avant la restauration dans le *Portefeuille archéologique* de M. A. Gaussen.
2. Publié dans les *Annales archéologiques*, t. III, p. 206.
3. *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, t. IV, p. 226.

bes d'évêques morts au XIIe siècle. Nous serions tenté d'expliquer cette similitude par ce fait : qu'une crosse déjà trop « gothique » et sans prix qui se trouvait dans le trésor aurait été substituée dans le tombeau au bâton pastoral d'or ou d'argent que possédait peut-être Pierre d'Arcis. Nous en jugeons ainsi par analogie, sans sortir du trésor de la cathédrale de Troyes, puisque nous y voyons une volute en fer trouvée dans la tombe de l'évêque Manassès, mort en 1190, et un calice en étain dans celle de Nicolas de Brie. Dans les abbayes, on se contentait parfois de placer une volute taillée dans une feuille de plomb pour marquer la dignité de l'abbé que l'on inhumait.

Les anneaux épiscopaux trouvés dans les tombes des évêques de Troyes sont également dignes d'intérêt, et se composent pour la plupart d'un saphir ou d'une pierre cabochon montée à griffe sur un cercle d'or.

Citons, pour en finir avec les émaux, un petit coffret du XIIe siècle, que nous croyons de fabrication allemande et qui représente le *Combat des Vices et des Vertus*, puis les seize plaques d'émail peint qui garnissaient jadis le support du chef de saint Loup, exécuté en orfévrerie à Troyes, vers 1509, conservé pendant les premières années de la révolution, et détruit en même temps que la « Belle croix » et les tombes des comtes de Champagne.

En parlant, dans la *Gazette des Beaux-Arts* (tome XV, p. 391), de ces émaux peints à propos des *Recherches* de M. Le Brun-Dalbanne, nous nous étions fié à d'anciens souvenirs et à une chromo-lithographie du *Portefeuille archéologique* publié par M. A. Gaussen, pour combattre l'attribution que l'on en faisait à Nardon Pénicaud ! Aujourd'hui que nous avons examiné à nouveau ces émaux, nous n'hésitons pas à reconnaître que l'opinion combattue par nous est fort probable.

L'orfévrerie du moyen âge était représentée par un magnifique phylactère en forme de rose à quatre lobes, décoré de filigranes d'une grande richesse et monté sur un pied au XVIe siècle, appartenant à l'église de Saint-Maclou, à Bar-sur-Aube, et par un reliquaire byzantin en or repoussé, orné de personnages en relief, renfermant un fragment de la vraie croix [1]. M. Jules Labarte, qui le cite dans son *Histoire des Arts industriels au moyen âge*, etc. (tome II, p. 100), comme étant l'un des rares spécimens de l'orfévrerie byzantine que l'on possède en France, le croit antérieur au XIe siècle. Vers 1330, Marguerite d'Arc, dame de Jaucourt, fit porter ce reliquaire par deux anges en vermeil, à carnations peintes, agenouillés sur une plate-forme où est gravée une longue inscription qui

1. Publié dans le *Portefeuille archéologique* de M. A. Gaussen.

constate les additions qu'il a reçues. Ce monument de deux époques appartient encore aujourd'hui à l'église de Jaucourt.

Notons encore un tout petit coffret en forme de chapelle ogivale, avec toit orné d'une crête, œuvre exécutée en argent doré au xve siècle, et possédée par le trésor de la cathédrale.

L'orfévrerie que les églises du diocèse avaient envoyée appartenait presque exclusivement au xviie siècle. Le spécimen le plus intéressant et le plus complet était la « chapelle » de l'ancien château de Villacerf, aujourd'hui possédée par la cathédrale. Cette « chapelle », composée d'un calice et de sa patène, d'une aiguière avec son plateau, d'une pyxide, de deux burettes avec leur bassin, d'une croix avec deux chandeliers, et enfin d'une sonnette, est en argent repoussé et porte les armes gravées de Colbert. Quelle qu'ait été l'année en laquelle Colbert acquit cette argenterie, ce ne put être que dans la seconde moitié du xviie siècle. Or, le style de ces pièces appartient encore à celui de la régence d'Anne d'Autriche. Ce ne sont que des têtes d'anges coiffées de cheveux en toupet, cartouches accompagnés de lourds feuillages, etc., genre dont la croix d'Anneville, publiée par la *Gazette des Beaux-Arts* (tome X, p. 153), est un spécimen assez complet. Il y a donc une grande différence de style entre la « chapelle » du château de Villacerf et l'argenterie que, dès l'année 1667, fabriquaient aux Gobelins, sous l'influence de Ch. Le Brun, les orfévres Claude de Villers, Alexis Loir et Dutel. Celles-ci, d'après les peintures que nous en connaissons, appartiennent à un art nouveau, tandis que les autres sont les produits d'une tradition antérieure et représentent encore le vieil art français.

Les tissus avaient quelques spécimens intéressants à nous offrir : c'étaient d'abord les orfrois du costume de l'évêque Hervé, deux parements de lutrin d'un dessin très-compliqué, tissés au xve siècle [1], et les aumonières des comtesses de Champagne; le tout appartenant au trésor de la cathédrale.

L'une des aumonières représente deux femmes occupées à scier un cœur, comme des charpentiers scieraient un morceau de bois [2]. Le dessin est exprimé par une broderie très-fine en soie au plumetis sur un fond d'or damassé, le terrain étant en velours vert. La seconde est ornée de compartiments carrés dont le champ est occupé par des animaux, des rosaces, etc., bordés sur canevas à points obliques contrariés [3]. La der-

1. Publiés dans le *Portefeuille archéologique* de M. A. Gaussen, comme appartenant à l'église de Lentilles.

2. Publiée dans les *Monuments français inédits* de Willemin.

3. Publiée dans le *Portefeuille archéologique* de M. A. Gaussen.

nière, représentant une licorne qui se réfugie dans les bras d'une Vierge, est bordée en points couchés parallèles, sur un fond également couché, mais en sens contraire.

Avant de quitter la salle synodale, nous devons signaler, parmi les sculptures assez nombreuses mais fort médiocres généralement qui y figuraient, une statue en bois du XVI[e] siècle, représentant le roi saint Louis, et appartenant à M. Valtat, sculpteur à Troyes. Cette figure n'est pas une merveille, mais le visage, allongé et passablement gracieux, se rapporte au type de la statuette du Musée de Cluny, qui provient de la Sainte-Chapelle, et diffère entièrement de celui qui fut adopté du temps du roi Louis-Philippe pour les galeries de Versailles, et qui est, comme on le sait, emprunté à une statue du roi Charles V.

En allant de l'évêché aux bâtiments de l'ancienne abbaye de Saint-Loup, où l'on a établi la Bibliothèque et le Musée, il nous faut visiter le cabinet de M. l'abbé Coffinet qui, indépendamment de sa collection d'émaux, d'ivoires, de sceaux, etc., possède un inventaire descriptif du trésor de la cathédrale de Troyes, écrit en 1704 et publié par lui dans les *Annales archéologiques* (tome XX).

Nous y signalerons seulement un joyau florentin en argent ciselé, qui est une petite merveille d'exécution. Une couronne, et les tourteaux des Médicis exprimés par un saphir et des grenats cabochons entourent un médaillon placé au milieu de deux fleurs de lis florentines, alternées avec deux mufles de lion, et reliées par des rinceaux d'un dessin très-élégant. Ce joyau aurait été donné par Marie de Médicis à Maillet, son fidèle maître d'hôtel, puis apporté à Troyes par un des descendants de celui-ci. Derrière le médaillon est gravée cette inscription : *Iohannes Davanzatus ornatum curans formam excrevit*, qui doit se rapporter à l'un des descendants du Florentin Davanzati qui publia, en 1480, le conte célèbre en Italie d'une plaisanterie faite par Brunelleschi à un menuisier.

La galerie du Musée de tableaux est nouvellement construite au-dessus des salles qui contiennent les œuvres de Simart, sculptures dont le caractère élevé a été si justement apprécié dans la *Gazette des Beaux-Arts* par notre collaborateur, M. L. Lagrange. La galerie est éclairée par le toit, mais ses murs seraient assez pauvrement garnis s'il n'y avait un beau Philippe de Champaigne, représentant la réception d'un chevalier du Saint-Esprit, quelques fort jolis Natoire, anciens dessus de porte du château de la Chapelle-Godefroy; un Boucher, un Hubert Robert et quelques Louis de Boulogne.

C'est la collection de M. Julien Gréau, de Troyes, qui fait presque

tous les frais de l'exposition de curiosités que renferment les vitrines disposées le long des murs en avant des tableaux du Musée. Cette collection est presque un musée, car toutes les branches et toutes les époques de l'art y sont représentées, depuis les Égyptiens jusqu'à nous. La sculpture y comprend le marbre, le bronze et la terre cuite; la peinture embrasse depuis les fragments arrachés aux murs de Pompéi jusqu'aux œuvres du XVIII[e] siècle; la céramique va depuis les vases phéniciens jusqu'aux faïences de Nevers; la verrerie compte d'admirables fragments colorés de l'antiquité et des chefs-d'œuvre de délicatesse soufflés à Murano; la numismatique plonge aux origines des sociétés, traverse toutes les civilisations et toutes les barbaries, et montre de magnifiques exemplaires de l'époque moderne. Parmi les trente-deux mille pièces qui appartiennent à cette série, il y a des merveilles que nous avons admirées au point de vue de l'art, mais que les numismates savent apprécier au point de vue de la rareté et de l'histoire. Nous y avons vu les monnaies de Perse, de Macédoine, de Syrie et d'Égypte, de Carthage, de Grèce, d'Asie Mineure, de Sicile et d'Italie; puis les lourds as de bronze de la Rome primitive, les trois séries iconographiques romaines, en or, en argent et en bronze, depuis César jusqu'à la fin de l'empire d'Occident; les mêmes séries pour l'empire d'Orient depuis Constantin jusqu'à la prise de Constantinople, puis enfin nos monnaies nationales à partir des Gaulois jusqu'à l'heure présente. Nous ne pouvons nous arrêter à tant de médailles à fleur de coin, aux Alexandres en or, à l'Antiochus VI en argent, à la monnaie de Bérénice frappée d'une corne d'abondance, aux types de la Grèce souvent si sauvages, à ceux de Syracuse d'une si grande beauté, au Septime-Sévère d'argent au revers unique, aussi net que s'il avait été frappé hier, et à la monnaie de Nîmes que déborde un appendice en forme de pied de biche. Que sont devenues la plupart des contrées où l'art resplendissait jadis?

Parmi les bronzes antiques qui remplissaient toute une armoire, nous avons surtout à signaler : un vase formé d'une figure de jeune homme couronné de pampres, vêtu d'une longue draperie, accroupi sur une outre et ne formant qu'un avec elle; un Hercule debout sous un arc fleuronné et portant le jeune Bacchus; deux Vénus, l'une diadémée et fort belle à qui, malheureusement, il manque un bras; l'autre tenant une draperie pendante à la main et debout sur une plate-forme où des marches sont figurées; un Bacchus couronné de pampres, vêtu de la paradise et chaussé de brodequins; la statuette d'un jeune homme, en argent, et enfin un nombre respectable de statuettes de Mercure, le dieu le plus adoré dans tous les temps.

Parmi un certain nombre de miroirs gravés ou non gravés, nous en noterons un décoré de personnages d'un relief très-faible et représentant Jupiter entre deux éphèbes. Quant aux vases, dont plusieurs sont exquis de forme et d'élégance, quant aux anses, aux attaches et à tous ces fragments qui sont devenus des choses d'art, nous ne pouvons que les mentionner. Avant de quitter ces monuments antiques qui n'ont qu'un défaut, celui de n'avoir point été trouvés dans le pays, nous devons parler de la grande statue d'Apollon, en bronze, découverte en 1813 à Vaupoissons et possédée par la Société académique. Si nous la comparons à l'Apollon du Musée du Louvre, trouvé à Lillebonne, à celui du Musée d'Évreux, trouvé au Vieil-Évreux, il nous est impossible de ne pas reconnaître entre ces trois statues certaines analogies de formes un peu féminines, le même développement des hanches, la même dépression de la face, caractères qui pourraient constituer un art vraiment gallo-romain à côté des œuvres apportées d'Italie par les conquérants. Parmi ces importations antiques, nous placerons un fort beau buste de Bacchus, en marbre, découvert à Troyes du temps de Grosley et possédé aujourd'hui par M. Noël de Buchères.

A côté des antiques, M. Julien Gréau a recueilli les vestiges laissés par les peuplades qui se sont succédé sur notre sol. Ce sont les armes de pierre et de corne antérieures aux Gallo-Romains, les armes de bronze qui leur sont contemporaines, et les armes de fer qui leur succèdent avec les conquérants mérovingiens. Près des spécimens possédés par M. Julien Gréau, se placent naturellement les armes montées en or, décorées de verroteries pourpres, trouvées à Pouhan, et que l'on croit avoir été celles de Théodoric. L'Empereur avait acquis les montures, tandis que la Société académique de Troyes possédait les lames, dont elle fit hommage au souverain, qui donna le tout au Musée de Troyes, estimant avec raison que les monuments ont surtout du prix aux lieux où ils ont été découverts[1].

Les œuvres d'art du moyen âge, ayant toutes une destination religieuse, étaient exposées dans la salle synodale ; quant à celles de l'époque moderne, elles consistaient en meubles, en armures et en faïences, de qualité trop médiocre pour que nous croyions devoir en parler.

Arrivons enfin à la peinture.

Les tableaux étaient en assez grand nombre, et nous en avons vu

1. Ces armes ont été publiées dans le *Portefeuille archéologique* de M. A. Gaussen, et dans les *Recherches sur le lieu de la défaite d'Attila,* par M. Peigné-Delacour.

beaucoup qu'on avait décorés d'attributions bien pompeuses qu'ils ne méritent guère de recevoir. Mais si nous savons de qui ils ne sont pas, il nous est plus difficile de dire de qui ils sont. Cependant, il en était une cinquantaine environ qui faisaient assez bonne figure et parmi lesquels on pouvait en distinguer dix fort remarquables. L'école française formait la majorité, et, dans celle-ci, ce n'étaient point les œuvres des artistes secondaires qui se faisaient le moins valoir. Comme on ne s'est point avisé de les falsifier, elles se montrent avec une franchise de touche, une fraîcheur d'aspect et une sincérité qui réjouissent l'œil fatigué à découvrir la vérité et même le mérite le plus mince dans des cadres décorés de grands noms : de telle sorte que, dans les expositions de cette nature, comme dans le royaume des cieux, ce sont les derniers qui marchent les premiers.

Ainsi Swebach n'est pas un grand peintre, non plus que Drolling. Cependant il y a du premier une petite chasse qui s'enlève sur un fond vaporeux (nº 19, collection de M. A. Geoffroy), et du second deux scènes d'intérieur (nºs 500 et 712) exposées, la première par M. de Lanferna, la seconde par M. Vernier de Séjourné, toiles que nous préférons à la plupart des œuvres de l'école italienne placées à côté.

P. Mignard était de Troyes ; aussi il eût été étonnant que l'on n'eût point exposé un certain nombre de portraits attribués à ce maître. Un seul nous semble devoir être signalé ; mais il est charmant, et l'une des perles du cabinet de M. Julien Gréau (nº 307). C'est celui d'une enfant, âgée de douze ans environ, vue de face, fraîche et souriante, assise à terre et faisant des bulles de savon, malgré sa belle robe de brocart et la draperie bleue qui flotte au vent autour d'elle. Au même cabinet appartient un de ces portraits de famille que Robert Tournières peignait avec tant d'agrément, bien qu'il ne nous semble pas avoir souvent flatté ses modèles. Tels sont ceux du *Château de cartes* (nº 353), dont le nez épaté s'étale comme une marque de famille du grand-père aux arrière-petits-enfants.

Connaissez-vous Bouillon ? Nous n'avons pu le trouver mentionné nulle part, quoique ce fût un peintre de talent qui travaillait en 1663, puisqu'il a signé et daté de cette année-là deux grands tableaux représentant des intérieurs de cuisine, en même temps qu'ils sont des sujets de sainteté. Sur le premier plan, c'est tout un attirail de viandes, de légumes, d'ustensiles et de fleurs entourant une cuisinière ; le tout grand comme nature, forme une machine comme en composait Sneyders, mais avec une couleur moins solide et plus française. Une porte s'ouvre au fond et laisse voir, là, *Jésus chez Marthe et Marie*, ici, la *Femme adultère*. Ces

deux tableaux (nos 469 et 470) décorent le château de M. de la Hamayde, et Bouillon lorsqu'il les peignit devait être d'un âge assez avancé, car ces toiles se rattachent plutôt à la tradition de Simon Vouet qu'à celle de Ch. Le Brun. A Troyes, l'on pense que ce Bouillon fut le premier maître de Philippe de Champaigne, qu'il était né à Ère près Tournay, où il devint franc-maître de la communauté de Saint-Luc en 1638. Le Musée de Tournay posséderait de ses tableaux. Il y a une objection à faire. Il paraît singulier qu'un peintre qui travaillait encore en 1663 ait pu donner des leçons à Philippe de Champaigne jeune; car ce dernier avait lui-même alors soixante et un ans.

M. Le Brun-Dalbanne possède deux jolies esquisses de Ch. Lafosse (nos 521 et 522), représentant l'*Enlèvement d'Europe* et l'*Enlèvement de Proserpine;* un tableau de Lagrenée (n° 511), peint à Rome en 1786 : *l'Amitié console la Vieillesse du départ des Plaisirs,* tel est le titre de cette œuvre académique, moins ingénieuse assurément que ces allégories où se plaisait la fantaisie de Prud'hon.

A ce tableau nous préférons une *Mort de Cléopâtre* (n° 62), du cabinet de M. Brunard, exécutée avec plus de liberté, et surtout le *Génie des Arts* (n° 63), qui montre une couleur onctueuse et blonde par surcroît, faisant songer à Trémolière.

Un tableau de F. Boucher (n° 386), du cabinet de M. Julien Gréau, *Pan et Syrinx,* où nous reconnaîtrions plutôt le faire de Lemoine, et un *Paysage* du même (n° 387), où l'on voit un moulin, des rochers, des arbres et tout cet entassement de choses que Diderot blâmait avec autant de verve que de raison, montrent cet agréable mépris de la nature qui n'est pas un des moindres charmes de ce peintre galant.

Parmi un grand nombre de portraits de l'école française, nous trouvons : un Nattier (n° 755), de la collection de M. le baron de Vandeuvre; il représente une jeune femme aux cheveux courts et poudrés, qui, déguisée en Flore, laisse tomber du haut des nuages des fleurs sur les humains; un abbé de Clairvaux (n° 826), qui appartient à Mme Ve Briet, montre beaucoup de naturel et de vie; cette peinture, très-ferme, est attribuée à Roslin. Nous signalerons encore un portrait de Mme Vigée-Lebrun, qui s'est représentée elle-même avec beaucoup d'agrément, coiffée et cravatée de batiste blanche (n° 404, cabinet de M. J. Gréau).

Il ne saurait y avoir d'exposition sans tête de Greuze : le même cabinet en possède cinq à lui seul, dont un *Portrait de Vieille,* signé et daté de 1799, qui n'est point un chef-d'œuvre, et la *Petite Fille au Capucin* (n° 395), gravée par Ingouf, et qui rappelle assez la couleur et la facture du maître. Mais Greuze a-t-il jamais peint sur bois ?

L'époque moderne ne nous retiendra pas longtemps. Nous voyons d'abord une fort belle préparation au bitume, par Girodet, d'un portrait de Casimir Perier (n° 611), appartenant à son fils; un remarquable portrait de Garnier, par lui-même (n° 20), en compagnie de tableaux académiques, d'une qualité bien inférieure, à Mlle Bachelier, et deux petits tableaux de Léopold Robert (n°s 122 et 123), exposés par M. de Champeaux. Ce sont deux scènes romaines, une *Cuisine en plein air,* et un *Marchand de poissons,* peintes d'une main un peu lourde. Le hasard en a rapproché un tableau (n° 130), possédé par M. Chanoine, que nous aurions également attribué au même artiste sans la signature *Aurèle Robert. Venise,* 1834. Quelques mendiants stationnent dans l'ombre sous le porche de Saint-Marc, dont on aperçoit les splendides mosaïques par la porte entr'ouverte. Les personnages sont peints avec cette couleur opaque et modelés avec cette sécheresse particulières aux œuvres inférieures de Léopold Robert, mais dessinés avec cette tournure qui, chez lui, vaut mieux que la couleur.

Si nous étions incertain devant les tableaux de l'école française, dont on ne falsifie guère cependant que certains maîtres, avec quelle prudence ne devons-nous pas parler des autres écoles! Peut-être même pécherons-nous par trop de retenue en ne citant que les tableaux qui nous auront semblé, quel qu'en soit l'auteur, s'accentuer avec une sincérité qui en fait, sinon des œuvres de maîtres, du moins des œuvres d'artistes.

Dans les écoles flamande et hollandaise, nous reconnaissons quelques œuvres fort estimables de l'époque gothique. Ainsi, sans songer le moins du monde à l'attribuer à Hemling, nous trouvons de charmantes qualités dans un triptyque (n° 223) exposé par M. Julien Gréau, et qui représente la *Vierge entre deux Donateurs :* un jeune moine bénédictin, assisté par sainte Barbe, et un jeune laïque, sous la protection de sainte Madeleine. Un autre tableau du même cabinet (n° 226), attribué à Cornélius Enghelbrecht, représente la *Vierge* qui apparaît à un évêque à genoux entre saint Jean et saint André; il appartient au même art, doux et efféminé, mais très-habile.

Passant sans transition du XVe au XVIIe siècle, nous trouvons deux tableaux très-importants et d'une facture très-franche, que M. Le Brun-Dalbanne, leur propriétaire, attribue à Gonzalès Coques. Ces deux tableaux (n°s 512 et 513), datés l'un de 1659, l'autre de 1660, avec un monogramme qui ressemble à un A et un V accolés, représentent de galantes assemblées de seigneurs et de belles dames jouant ou dansant sur les terrasses d'un palais de marbre, en avant de jardins aux longues perspectives. Au ton argentin de la couleur, à l'aspect général de la com-

position et de l'architecture, à la façon d'habiller les femmes en jupes collées au corps, par-dessus une robe à long corsage relevée, nous avons cru trouver une plus grande ressemblance avec le tableau d'Isaac Van Nickelle, du Musée du Louvre, qu'avec le seul Gonzalès Coques que nous connaissions, qui est celui de la vente Patureau. D'une exécution beaucoup plus serrée et d'un ton beaucoup plus soutenu, ce tableau, il est vrai, passait pour être le chef-d'œuvre du peintre. Nous devons dire qu'*Une Famille*, conservée au Musée de Nantes, et qu'on attribue à Gonzalès Coques, n'est pas sans analogie avec les deux tableaux de M. Le Brun-Dalbanne, qui sont certainement d'un homme de talent, quel qu'il soit.

Un autre tableau (nº 203), donné également à Gonzalès Coques, avait été exposé par M. Gérard-Boilletot. Celui-ci représente une *Jeune Femme peignant une enfant :* la petite fille vêtue d'une belle robe rouge très-éclatante, la mère en vert olive d'un ton très-particulier, que nous trouvons dans le Jan Fictoor du Musée du Louvre. Nous voyons là quelque œuvre de l'école affadie de Rembrandt, dont nous trouvons quelques heureuses imitations : entre autres un *Portrait d'Homme* (nº 297) vu de face et coiffé d'un grand chapeau (cabinet de M. Julien Gréau), et une *Tête de Vieillard* (nº 560), à M. de Mesgrigny, marquée du monogramme A V, qui nous semble être la marque de quelque Français.

M. J. Gréau a encore exposé un beau portrait d'un Hollandais (nº 312) au visage enflammé et luisant, que nous croirions volontiers de Van der Helst, auquel on l'attribue ; un charmant petit Jan Lingelbach (nº 329), d'un ton très-blond et très-léger, qui représente une *Promenade aux bords de la mer ;* un *Effet de lumière* (nº 34) de G. Schalken.

Inscrivons encore un *Départ pour la chasse* (nº 64) de Van Falens, un imitateur de P. Wouwerman, exposé par M. Brunard ; des *Baigneurs dans un paysage avec ruines* (nº 498), tableau de Pœlenburg, bien caractérisé, bien qu'un peu fatigué, appartenant à Mme de Lanferna, et une *Tabagie* (nº 571), que M. Millière, son possesseur, attribue avec raison à David Téniers ; enfin deux Sneyders très-importants et fort beaux, bien qu'un peu noirs (nos 584 et 585), appartenant à M. A. Paillot.

L'école allemande, par laquelle nous terminons, avait à nous offrir un *Portrait de jeune Fille* à cheveux blonds (nº 127, collection de M. Champeaux), qu'il nous semble impossible de contester à Lucas Cranach. Nous serons moins d'accord avec M. Julien Gréau à l'égard du portrait d'un *Seigneur tenant un bijou à la main,* que l'on pense être de Hans Holbein. Bien que cette peinture soit fort remarquable, il nous est impossible de reconnaître, dans cette touche épaisse et toute de pra-

tique, le faire sincère de Holbein, non plus que dans un *Portrait de vieille Femme* (n° 538), exposé par Mme Ve Guyot, tête fort habilement exécutée, du reste, par un artiste d'une époque bien postérieure. Enfin, il faut noter encore un portrait de jeune femme, que M. Camusat de Vaugourdon, son possesseur, dit être celui de la duchesse de Saulx-Tavannes et de son fils, déshabillé en Amour, et que Gaspard Netscher a peint avec un grand charme dans des tons blonds très-agréables.

Nous avons négligé bien des œuvres dans cette revue, ne voulant parler que de celles qui nous ont frappé par la franchise de leur aspect et la sincérité de leur facture, que de celles enfin où nous avons reconnu une main d'artiste. Certes, il y en a d'autres qui pourraient fournir matière à discussion, et que l'on pourrait à la rigueur faire passer pour être de tel ou tel maître. Mais une chose nous frappe, en examinant l'ensemble des peintures de l'exposition de Troyes, ainsi que celui de nombreux dessins, dont nous ne voulons point parler: c'est la facilité avec laquelle on admet, pour les tableaux qui en sont le moins dignes, les attributions les plus ambitieuses. On s'étonne moins, après cela, de voir de ces ventes de tableaux sans valeur se succéder à l'hôtel de la rue Drouot. C'est dans les cabinets d'amateurs possédés de la fièvre d'acquérir, et qui souvent sont doués d'un goût très-fin pour les produits d'autres branches de l'art, que tout cela trouve à se placer, après avoir été bien et dûment restauré et verni.

Malgré les mécomptes que nous avons éprouvés en face de certaines œuvres pour lesquelles le livret nous avait fait de flatteuses promesses, les expositions de Troyes restent encore très-importantes par la qualité comme par le nombre des objets d'art de toute nature qu'on y voyait réunis; et nous ne pouvons que féliciter les organisateurs de cette fête de l'art du résultat auquel ils sont arrivés, en même temps que de la bonne disposition de toutes les séries qu'ils ont eu à montrer au public.

ALFRED DARCEL.



LES CHAPELLES

DE SAINTE-GENEVIÈVE ET DE SAINTE-ANNE

PEINTES A SAINT-SULPICE

Par M. TIMBAL ET M. LENEPVEU

Toutes les fois qu'il nous arrive de rendre compte du Salon, c'est pour nous un regret, je dirai presque un remords, de nous sentir renfermé dans les limites, déjà si vastes, et toujours trop étroites, d'un palais d'exposition. Trois mille, quatre mille tableaux, dessins et statues, il semble que tout l'art français soit là. Cependant qui ne voit le contraire? Le livret lui-même prend soin de nous avertir qu'un certain nombre de travaux ont été exécutés dans les monuments publics. Il faudrait visiter ces églises, ces palais, ces hôtels de ville, ces hôpitaux. Un tel voyage, qui nous conduirait à travers la France entière, fournirait un tableau plus fidèle des efforts virils de l'art contemporain. Ce serait une protestation toute faite contre cet art mercantile ou vénal qui s'étale effrontément aux premières places, et crie par-dessus les toits qu'il est désormais le seul, qu'il va régner sans conteste et détrôner le vieil art français.

Mais hélas! au milieu du flot envahissant, que peut faire le critique?

Rappelez-vous une spirituelle charge d'Henri Monnier, placée en tête d'un des *Salons* de M. Jal. Le critique est toujours plus ou moins cet homme effaré qu'éveillent au milieu de la nuit les Agamemnons, les maréchaux de France, les Samaritaines, et les chasseurs armés de leur gibier. Seulement aujourd'hui les Agamemnons sont remplacés Dieu sait par quels magots. Tant de fantômes se dressent autour de nous, nous pressent de toutes parts, nous assiégent, nous forcent la main! Ils attendent, les uns arrogants et superbes, les autres humbles et doux, ceux-ci reconnaissants du passé, ceux-là tremblants pour l'avenir. Ils veulent tous un regard, un avis, un éloge. Il faut répondre : à ceux-ci les critiques violentes, à ceux-là les encouragements peut-être excessifs, à tous une parole qui témoigne de l'attention donnée à leur œuvre. Et cependant les lignes s'ajoutent aux lignes, les pages aux pages. Le temps s'écoule, le Salon ferme ses portes, les tableaux se dispersent, et nous restons encore à entretenir nos lecteurs d'un spectacle disparu, dans une salle vide, devant un rideau tombé et une rampe éteinte. Alors, le travail achevé, commence le remords. Le chapitre des oubliés crie vengeance, et, parmi eux, les plus dignes de tous, ceux qui emploient leur talent à couvrir d'œuvres sérieuses les murs de nos édifices publics.

Cette revue de l'art monumental, nous ne voulons pas l'entreprendre aujourd'hui. Il est trop tard. D'ailleurs il nous paraît aussi difficile de suivre M. Budan à la Guadeloupe, que M. Chaplin dans la salle de bains de l'Élysée. Tel a peint à Nantes, tel autre à Rouen. Mais de même que la *Gazette* entretenait naguère ses lecteurs des peintures exécutées par M. Gigoux à Saint-Gervais et Saint-Protais, nous sommes heureux que l'occasion se présente de parler des chapelles que viennent de terminer à Saint-Sulpice M. Timbal et M. Lenepveu.

On connaît l'église Saint-Sulpice : on sait dans quelles conditions exceptionnelles de liberté se meuvent les artistes appelés à la décorer. Ailleurs le style de l'édifice imposera certaines réserves. Les lois de l'harmonie monumentale obligeront chacun à sacrifier une part de son individualité. On pourra regretter de voir le travail divisé en plusieurs mains, et des inspirations divergentes concourir à une œuvre commune. Ici, rien de semblable. Construite à une époque où l'art poussait ses libertés jusqu'à la licence, l'église Saint-Sulpice n'a d'autre style que celui qui résulte toujours de la grandeur des proportions. Composée d'un vaste vaisseau et de larges nefs latérales, sur lesquelles s'ouvrent des chapelles à peine aperçues d'abord, elle se prête mieux qu'aucune autre à la division du travail. Chaque chapelle forme comme un édicule distinct, qui peut porter telle décoration que l'on voudra, sans que le vaisseau prin-

cipal en souffre, sans que la dignité de la pierre en soit atteinte. L'ensemble restera imposant et harmonieux. Audaces du romantisme, vulgarités traditionnelles, tout y sera de mise, parce que l'architecture du monument repose elle-même sur un compromis entre le génie pittoresque et le goût académique.

Aussi, depuis 1822, les talents les plus divers se sont donné rendez-vous dans cet édifice, où le XVIIIe siècle n'a laissé qu'un plafond peint par Lemoine et retouché par de Wailly, bien fait pour absoudre d'avance toutes les témérités. Abel de Pujol, Guillemot, Drolling, Delacroix, MM. Vinchon, Hesse, Glaize, Lafon, Jobbé-Duval, Mottez, certes voilà des noms qu'on ne s'attend guère à trouver ensemble. Vous les auriez convoqués en même temps à l'exécution d'une œuvre commune, jamais ils n'auraient pu s'entendre. Venus tour à tour, chacun à son heure, ils ont grandi leur talent à la hauteur de leur tâche, imprimé à chaque chapelle un cachet individuel, et ces pages disparates concourent, par leur variété même, à la décoration générale d'un monument dont le caractère n'est pas précisément l'unité.

M. Timbal et M. Lenepveu n'avaient donc pas à se préoccuper de ce qu'ont fait leurs devanciers. Maîtres l'un et l'autre de leur inspiration, sans entraves gênantes, ils n'avaient qu'à s'abandonner au sentiment individuel pour développer dans deux immenses tableaux le résultat de leur science acquise. Cette liberté absolue tourne toute au profit de l'originalité, et c'est là en effet le seul point de ressemblance des deux chapelles, d'être l'une et l'autre une œuvre tout à fait personnelle.

La chapelle de M. Timbal est dédiée à sainte Geneviève. Celle de M. Lenepveu est placée sous l'invocation de sainte Anne. La première appartient davantage à l'histoire, la seconde à la légende. En effet, nous possédons le récit circonstancié et authentique des actions de sainte Geneviève, tandis que la vie de sainte Anne, recomposée d'après quelques passages des Évangiles, ne nous est connue pour ainsi dire que par reflet. De là un caractère bien différent, dont les auteurs des deux chapelles ne se sont peut-être pas rendu compte, mais qui suffit à les distinguer d'abord. Ainsi M. Lenepveu s'est mis en frais d'imagination, il a ouvert le ciel, convoqué les anges; autour du sujet principal, usé par les redites de tous les siècles, il a brodé des épisodes; sur sa palette, légèrement chargée de fantaisie, il a cherché des effets de couleur attrayants; il a tout fait pour rehausser, par la poésie du commentaire, l'insignifiance du texte. Au contraire, M. Timbal, en possession d'un texte précis, s'en est tenu au style historique. Le sujet était à peu près neuf : il a dû se borner à l'exposer de la façon la plus claire et la plus simple, sans accessoires

superflus, sans préoccupation étrangère. Son œuvre intéresse, comme toute représentation d'un fait naturel, au lieu que les visées surnaturelles de la chapelle de Sainte-Anne rentrent dans un répertoire trop connu.

Childéric assiégeait Paris, réduit à la famine : Geneviève part à la tête d'une troupe de gens, va jusqu'à Troyes chercher des vivres, et revient avec plusieurs bateaux chargés de pain qu'elle distribue au peuple affamé. Tel est le premier sujet traité par M. Timbal. La scène se passe dans une place publique, où se dresse, sur une colonne, une croix de pierre. Au milieu de la populace hâve et décharnée, la sainte, vêtue d'une blanche tunique de laine que recouvre un manteau bleu, fait apporter les corbeilles pleines, et sa main, levée vers le ciel, semble dire que ce pain vient de Dieu et doit lui être payé en actions de grâces. A côté d'elle, un soldat la regarde, saisi d'admiration et de respect. Des femmes agenouillées la remercient pour leurs enfants. Un esclave se prosterne à ses pieds. Un batelier baise par derrière le pan de son manteau. Au fond on aperçoit le vieil évêque de Paris, qui descend, appuyé sur de jeunes clercs, pour être témoin de cet acte de charité, et, tout en haut, les pigeons, quittant les toits, s'apprêtent à prendre leur part du festin inespéré. Ainsi toute la composition se presse autour de la sainte. C'est elle qui domine tous les groupes, qui devient le centre de toutes les actions diverses. Elle se dresse, humble et puissante à la fois, belle de la beauté des femmes, et de cette autre beauté qu'imprime sur le visage des vierges chrétiennes l'habitude de la contemplation et de la pénitence. Cette blanche figure, simplement conçue, très-expressive et très-noble dans sa simplicité, suffirait pour le succès de l'œuvre de M. Timbal. Mais le soldat placé auprès d'elle n'est pas moins remarquable par l'étude de l'expression. Les femmes agenouillées respirent une foi ardente. La foule des misérables, massée à droite, contraste par son aspect sauvage avec la pieuse placidité de l'évêque, des clercs, et des vierges vêtues de bleu qui l'accompagnent. Un personnage drapé à la romaine, quelque magistrat sans doute, exprime à Geneviève la reconnaissance de la cité, et son geste de rhéteur contraste également avec l'action muette de l'esclave, qui ne sait que se prosterner et adorer à deux genoux. Voilà donc une composition dans le vrai sens du mot, non pas seulement un agencement de lignes, une collection de figures, mais un groupe de sentiments, une réunion d'actions morales qui se répondent entre elles et se lient en un même faisceau. M. Timbal se montre ici fidèle aux saines traditions du grand art. Dessin et couleur sont pour lui deux moyens d'expression au service de la pensée. Mais ces deux serviteurs n'agissent pas également. Le plus fort, le plus solide, le plus



SAINTE GENEVIÈVE DISTRIBUANT DES VIVRES AU PEUPLE DE PARIS.

Fragment d'une peinture de M. Timbal.

nourri, c'est le dessin. Il accuse les formes d'un trait sobre et correct, parfois même avec ampleur. La couleur est suave et claire, elle a des délicatesses charmantes, que la timidité vient trop souvent paralyser. Je lui voudrais plus de vie, et, surtout dans la demi-teinte, quelques touches vigoureuses qui réveillent à propos le modelé assoupi. L'œuvre n'en est pas moins animée, parce que cette surface un peu froide recouvre un dessous vivant, comme on sent derrière le masque la chaleur intérieure d'une âme, qui se trahit par le regard et par le geste.

Sur l'autre paroi de la chapelle, M. Timbal a représenté ce que l'on nomme le *Miracle des ardents*, c'est-à-dire la guérison miraculeuse d'une peste qui ravagea Paris en 1129, guérison opérée par l'intercession de sainte Geneviève. La châsse de la sainte s'avance, portée sur les épaules de moines revêtus d'ornements violets. Un religieux dominicain et un enfant de chœur la précèdent. Les malades se pressent pour la toucher. D'autres attendent son passage. Le reste de la procession descend les degrés de l'église. Au sommet, l'évêque de Paris, Étienne, les bras en croix, invoque l'assistance divine, et en effet, dans le ciel, agenouillée sur une langue de nuage, on voit sainte Geneviève portant au ciel les prières de ses enfants. Cette composition n'est pas moins expressive que la précédente. Au premier plan un malheureux *ardent* se roule par terre, et la vue de ses souffrances fait frémir d'horreur l'enfant qui marche en tête de la procession. Plus loin, parmi les malades pressés autour de la châsse, plus d'un touche les porteurs, que ce contact remplit d'effroi ou de dégoût. Une jeune fille, étendue sur un matelas, se redresse guérie devant son médecin étonné. Derrière, un personnage vêtu de rouge, tel qu'on représente l'auteur de la *Divine Comédie*, semble un Dante français pleurant les malheurs de la patrie, et s'appuyant sur sa Béatrix désolée. Enfin, tout en haut d'une terrasse, on aperçoit une malade, que ses proches ont traînée là pour voir la châsse miraculeuse. Quant à la sainte, qui termine la composition et qui la résume, elle n'est pas, comme d'autres l'ont peinte, mollement assise au sein des nues, l'œil au ciel, le sourire aux lèvres, la main sur son cœur : à genoux, les deux bras tendus, elle implore, avec une expression de charité infinie, elle attend de Dieu seul le miracle dont elle sera l'humble dispensatrice. Ainsi c'est encore par le sentiment que se recommande avant tout cette belle page. Une foi profonde l'anime, un intérêt touchant la soutient. Seulement, tout à l'heure c'était la sainte elle-même que nous voyions à l'œuvre pendant sa vie. Ici ce sont ses reliques opérant après sa mort. La première scène était vivante, humaine, populaire, expansive. Celle-ci porte l'empreinte austère de la mort, le caractère digne et recueilli d'une cérémonie de



LE MIRACLE DES ARDENTS.

Peinture de M. Timbal.

l'Église. Les lignes, plus reposées, la séparent en deux groupes distincts, d'une part la châsse et les malheureux qui la touchent, de l'autre la jeune malade, et, par derrière, les personnages debout qui s'avancent processionnellement. Le dessin a la même énergie intime, la même simplicité virile. La couleur, en certaines parties, atteint à un degré de force supérieur. En localisant le costume, par un scrupule de fidélité historique que nous sommes loin de blâmer, M. Timbal s'imposait une difficulté de plus. Il a su éviter l'abus de l'archaïsme, et conserver la largeur de plis qui distingue la draperie du vêtement.

Quatre figures allégoriques, quatre anges, peints sur les pendentifs, complètent la décoration de la chapelle. Ce sont l'*Humilité*, l'*Amour de la patrie*, le *Courage*, et l'*Amour de Dieu*. En les regardant avec attention, en les comparant avec les figures des deux grandes compositions, on se rendra compte de ce qui caractérise le talent de M. Timbal. Il n'est pas difficile de reconnaître dans la plupart des têtes, sinon des portraits, au moins des études sincères d'après nature. Mais cette nature a été vue par un œil jaloux d'en découvrir à la fois les grands aspects et les côtés naïfs. De là le peu d'apprêt des types, la simplicité des mouvements, la bonne foi de l'expression. C'est bien ainsi que procédaient les maîtres florentins du commencement du XV[e] siècle, les Masaccio, les Lippi, les Roselli. On voit que M. Timbal s'est nourri de ces maîtres : comme eux, une fois en possession de la nature, il ne fait appel qu'à la puissance de son sentiment personnel, et il arrive ainsi, sans effort, au style. Seulement, quelque étroite que l'on suppose la communauté de sentiments entre un artiste chrétien de ce temps-là et un artiste chrétien de notre époque, comme il est impossible même au génie le plus entier d'échapper au milieu qui l'enveloppe, vous retrouverez chez M. Timbal l'écho des idées modernes, le reflet des traditions françaises, le souvenir des autres écoles, et en particulier de l'école romaine. Abandon forcé de certaines qualités, acquisition de qualités nouvelles, échange de défauts passés contre des défauts tout modernes, l'originalité d'un artiste du XIX[e] siècle ne se forme pas autrement. La science fait peser sur nous son terrible niveau. On n'y échappe que par le terre-à-terre. Mais si l'on veut rester debout, il faut savoir se tailler dans l'héritage du passé une robe à sa taille, et la doubler de tout ce qu'une âme virile trouve en soi.

Les études de femmes exposées naguère par M. Timbal, et le peu de tableaux de chevalet qu'il a peints indiquaient cette tendance florentine. Jamais il ne l'a manifestée avec autant de force que dans la chapelle Sainte-Geneviève. Le caractère des têtes y est particulièrement remarquable. A l'exemple de ses maîtres, l'artiste chrétien du XIX[e] siècle s'in-

terdit le nu sans objet, mais on le sent sous la draperie, et c'est assez pour la beauté de la forme. L'esclave prosterné de la *Distribution des pains*, et le malade du *Miracle des ardents*, quoique vêtus des pieds à la tête, sont des figures de style : la sainte Geneviève également. J'aperçois un sentiment plus romain dans la vieille femme qui termine le groupe des malheureux pressés autour de la châsse miraculeuse : un œil, un bras, une main, on ne voit que cela, et c'en est assez pour composer une figure digne d'un maître. Nous craindrions d'anticiper sur l'avenir en donnant à M. Timbal un titre que sa modestie refuserait sans doute. Maître, il le deviendra, quand, une autre occasion s'offrant à lui de composer des peintures monumentales, il pourra profiter de l'expérience acquise dans celles-ci. Alors il montrera plus de souplesse et de liberté, il abordera plus résolûment les difficultés du clair-obscur, et il aura moins peur du charme. Mais déjà la chapelle de Sainte-Geneviève place M. Timbal au premier rang des artistes dignes de ces nobles travaux. Par les qualités sérieuses, savantes, dont elle témoigne, elle ajoute un nom de plus à ceux qui font l'honneur de notre école, et surtout elle l'appelle à recueillir l'héritage des peintres de l'art chrétien.

Les œuvres déjà connues de M. Lenepveu nous disent assez qu'il ne faut pas s'attendre à rencontrer dans sa chapelle des qualités analogues. La distinction, une grande habileté de mise en scène, un dessin nourri des fortes études de la villa Médicis, une exécution pleine de charme, ce sont là les mérites que nous sommes habitué à louer chez M. Lenepveu. Pourquoi faut-il que l'ingratitude des sujets qu'il avait à traiter l'y ait tenu comme emprisonné, en lui interdisant toute expansion nouvelle? La *Nativité de la Vierge*, la *Présentation de la Vierge*, les plus grands maîtres ont échoué sur ces thèmes de convention. Du premier, André del Sarto et Murillo ont fait de bonnes compositions d'intérieur. A propos du second, Titien a peint un tableau où l'on admire surtout une marchande de volailles et des costumes vénitiens. C'est qu'en effet deux mots suffisent pour raconter ces deux faits. Une image, avec deux ou trois personnages, les représente complétement. Et vous voulez en faire des peintures murales? Évidemment ce ne sera qu'à la condition de vous encombrer de figures inutiles et d'accessoires hors de propos. Remarquez d'ailleurs que l'intérêt se déplace. Il s'agit bien de sainte Anne dans la *Nativité de la Vierge!* Est-ce pour sainte Anne que les cieux s'ouvrent? Est-ce à elle que deux anges apportent, l'un la couronne de roses blanches et le lis, l'autre la couronne d'or et le sceptre symboliques? Et, si Jéhovah apparaît au milieu des chérubins, si le Saint-Esprit descend sur les rayons de la lumière divine, à qui s'adressent ces hommages? à

la mère ou à l'enfant? Ainsi, plus M. Lenepveu a mis d'éclat dans la représentation d'un fait aussi simple, plus il s'est éloigné de la vérité du sujet. Toute cette fantasmagorie tourne contre sainte Anne, qui disparaît éclipsée par l'enfant qu'elle a mise au monde. Il n'est pas jusqu'à l'humble demeure de la pauvre femme qui n'ait dû subir une métamorphose; elle est devenue un palais d'architecture assyrienne. Dirai-je maintenant que les plus gracieuses figures de femmes se groupent sur les marches de ce palais? L'une fait chauffer l'eau, l'autre présente le linge à la flamme, celle-ci prépare le berceau, celle-là prie. Louer leur élégance, la finesse des physionomies, le goût de l'ajustement, c'est n'apprendre rien à personne. Les plus charmants détails vous arrêtent : ici une chevelure admirablement nattée, là des mains dessinées avec la dernière délicatesse, un doux regard levé vers le ciel... Mais sainte Anne? Hélas! elle est couchée dans son lit, et de ses mains elle soulève la petite Marie. En vain le peintre a jeté sur le lit une étoffe précieuse, en vain, pour appeler l'attention, il a curieusement brodé et diapré les coussins : l'auréole qui brille autour de la tête de l'enfant empêche de voir sa mère.

Dans la *Présentation*, si la jeune vierge Marie est encore le personnage principal, du moins elle tient moins de place. Elle s'avance, vêtue d'une robe bleue, ses jolis cheveux blonds flottant au vent; sainte Anne la suit les bras étendus en avant, par un mouvement d'inspiration prophétique. Tout auprès marche saint Joachim portant les colombes; puis vient la foule, où l'on remarque une autre mère poussant devant elle d'autres petits enfants. Le temple est à gauche, et, à travers la colonnade du péristyle on aperçoit le grand prêtre étonné. Au bas des degrés le peintre a groupé divers personnages, deux mendiants, deux docteurs, un jeune homme qui se prosterne, un vieillard. Que font-ils là? Je n'en sais rien. Mais chacune de ces figures présente de belles parties. Ainsi le torse du mendiant accroupi est un excellent morceau d'étude. Le vieillard vêtu de bleu, dessiné avec autant de fermeté que d'élégance, rappelle les meilleurs morceaux de l'école de Carrache. Certes, si l'on ne veut voir dans cette peinture que des qualités d'école; si, laissant de côté et les convenances du sujet, et l'invention, et la pensée, on la juge à ce point de vue purement classique où se plaçait le XVIIe siècle, quand il exaltait les Bolonais, M. Lenepveu ne mérite que des éloges. Ajoutez que sa couleur passe avec une rare souplesse des tons délicats aux tons vigoureux. Les étoffes, les chairs, l'architecture, le paysage, forment un ensemble à la fois brillant et suave. Toutefois, M. Lenepveu, qui accorde beaucoup au coloris, n'est pas coloriste, car il procède par association de tons analogues. Ainsi le vieillard debout à gauche porte une tunique d'un bleu clair et un

manteau d'un bleu foncé. Le docteur assis a le dos couvert d'un vêtement rougeâtre et les jambes enveloppées d'une draperie de pourpre. Le torse brun du mendiant sort d'une souquenille brune. Ce parti pris singulier, en augmentant la valeur de chaque localité, produit de grandes taches qui ont quelque peine à s'harmoniser. Quant à l'architecture, si l'absence de données certaines sur le style du temple de Salomon laisse le champ libre à la fantaisie, du moins faudrait-il adopter un système rationnel. Des colonnes couvertes par une corniche que surmontent des fenêtres béantes n'appartiennent, malgré l'inclinaison des lignes, ni à l'art égyptien, ni à l'art judaïque, ni à l'art romain.

Malgré les qualités qu'il y a déployées, la chapelle de Sainte-Anne n'ajoutera rien, nous le croyons, à la réputation de M. Lenepveu. Les peintures dont il a décoré l'hospice d'Angers nous ont bien autrement frappé et nous paraissent de beaucoup supérieures. Sans doute il était difficile de lutter contre l'ingratitude des sujets donnés. Mais peut-être, en rompant avec la tradition, ou en la reportant plus près des origines de l'art chrétien, un artiste plus novateur ou plus archaïque aurait-il pu en raviver l'intérêt. M. Lenepveu a cru que le bagage académique, employé avec beaucoup de goût et de charme, suffisait en pareille occasion. Eh bien! je crois qu'il s'est trompé. Non, toute la science des Carrache et des Guido Reni, toutes les séductions des Carlo Dolci et des Baroche sont impuissantes à nous faire accepter aujourd'hui un art qui ne pense pas, qui ne s'émeut pas, qui ne vit pas. Nous voulons plus et nous voulons mieux, surtout quand il s'agit d'attacher pour toujours à une muraille une peinture monumentale. Mais, au moins, même en se trompant, M. Lenepveu est resté fidèle aux traditions d'une grande école. Comme la prose austère et émue de M. Timbal, la poésie agréable et savante de M. Lenepveu nous élève au-dessus des tentatives de l'art courant. Il était permis, en visitant le dernier Salon, de chercher le grand art et de pleurer sa décadence. Le grand art n'est pas mort. Réfugié sur son véritable terrain, il laisse aux plus pressés les succès éphémères, et il attend en paix les applaudissements qui ne peuvent manquer à des œuvres aussi sérieuses que les chapelles de M. Timbal et de M. Lenepveu.

LÉON LAGRANGE.



L'ŒUVRE

DE

M. FRANCIS SEYMOUR-HADEN

(SUITE ET FIN [1].)



I nos lecteurs ont pris garde aux dates inscrites sur les eaux-fortes de M. Haden, ils ont pu constater une longue interruption dans la production. De 1860 (*Étude de troncs d'arbres*), on passe brusquement à 1863, et c'est la jolie pièce intitulée *Tristesse!* qui ouvre la nouvelle série. Chez les natures passionnées et toutes de sentiment, lorsque la dure loi de nécessité n'intervient pas, il y a de longues phases de repos. « Pour que je travaille, il faut que j'aie un peu de fièvre, » nous répondait M. Haden, à Londres, alors que nous lui reprochions amicalement ce que nous appelions « sa paresse. » Le sens spécial à l'artiste ne sommeille certainement pas pendant ces périodes de non-activité extérieure. Cependant, que se passe-t-il? Nos instincts les plus sublimes sont-ils pris de dégoûts subits en comparant l'idéal qu'ils avaient rêvé avec la traduction qu'en ont faite la main et l'outil? L'Être humain dédouble-t-il et l'âme s'en va-t-elle vagabonder pour un temps dans les royaumes fantastiques et réels de Titania et d'Obéron, espérant surprendre au naturel le secret de la verdure des chênes, du rose de la fleur des pêchers? Faut-il croire que le talent n'est qu'une fièvre intermittente, et que c'est à ses accès que nous

1. Voir la livraison précédente.

devons les fortes œuvres? Graves questions psychologiques ou physiologiques! Surprenants phénomènes! puisque lorsque ce capricieux « je ne sais quoi » consent à rentrer chez « la bête », la main n'a rien perdu de sa sûreté, l'œil de sa justesse, et le goût de sa personnalité.

Cette différence légère que nous pourrions signaler entre la première partie de cet œuvre et la suivante, c'est une tendance sensible à une traduction de plus en plus rapide de la sensation. Plus sûr de son but et de sa main, M. Haden s'appesantit de moins en moins sur le détail, et cherche à exprimer plus largement les effets de la lumière et les aspects déterminés de la nature. Cela est particulièrement remarquable dans les dernières pièces (nos XLVII à LIV). Elles ont quelque chose de plus plein, de plus voulu et aussi de plus vibrant. Nous ne saurions mieux exprimer par des mots la nuance qui les distingue, qu'en les comparant à un paysage que caresse un vif rayon de soleil après une large ondée. Tout se précise, tout frémit, tout étincelle.



CATALOGUE

(Suite et fin.)

XXIX. Le Chateau de Manorbeer. C'est un vieux château du pays de Galles, à quelque distance de la mer. Ses remparts, carrés et puissants, se dressent sur un monticule, et servent d'asile aux corbeaux. Quelques maisons sont semées capricieusement dans la campagne.

C'est une esquisse très-robuste, mais sans effet, une sorte de rapide ébauche à la plume, pour établir les plans. — *Seymour-Haden, 1863.* Eau-forte. L. 410 mill. H. 180 mill.

XXX. Près de la Grande-Chartreuse, d'après Turner. Sur le premier plan, le tronc de deux arbres dont on n'aperçoit ni la tête, ni la racine; plus loin des rochers, des sapins, un petit pont de bois jeté sur un torrent.

C'est le fac-simile d'un de ces nombreux dessins de Turner, faits dans ses voyages, pour son *Liber studiorum*. Il y a dans l'ensemble une préoccupation du style de Claude. Ces études, dont on voit un assez grand nombre dans la collection de Fine-Arts du Musée de South-Kensington, atteignent dans les ventes, en Angleterre, des prix considérables. M. Haden se proposait de terminer à l'aqua-tinta cette esquisse, dont il n'a été tiré que quelques épreuves d'essai. — (Sans signature.) L. 350 mill. H. 240 mill. Ce sont les dimensions de l'original de Turner, qui a été payé par M. Haden, en vente publique, quatre-vingt-dix-huit guinées.

XXXI. Petites Vues d'Amsterdam. Cinq vues du centre, de l'extrémité droite et de l'extrémité gauche de la ville, toujours prises dans le port. Les mâts des vaisseaux amassés le long des quais se pressent comme les arbres d'une forêt; les clochers des églises, les toits aigus des maisons, les ailes des moulins à vent, les vergues diagonales des barques ornées d'une flamme, dessinent sur le ciel d'amusantes silhouettes.

Ce sont des croquis lestement enlevés, et qui, pour n'avoir aux yeux de M. Haden que peu d'importance, n'en sont pas moins à noter. Ils sont précisément traités dans le goût d'un des plus charmants paysages de Rembrandt : la *Vue du vieux Amsterdam.* On lit dans la partie inférieure du cuivre qui n'a point été dessinée : *Surface of Amsterdam from the Folhuis. S.-Haden, ft aug. 1863,* et sept lignes de notes, écrites, ainsi que les lignes ci-dessus, en caractères renversés. — Eau-forte. H. totale 210 mill. L. 120 mill. Chacune des vues a environ 30 mill. de hauteur.

XXXII. Une Terrasse dans le parc de Richmond. A droite, sur un tertre qui domine une large allée, quelques troncs d'arbres énormes et projetant des ombres opaques. A gauche, au delà d'une autre allée et par-dessus des bouquets d'ormes, de sapins et de chênes, la vue plonge sur une plaine qui s'étend au loin sur l'autre rive de la Tamise.

Ce n'est guère encore qu'une esquisse; l'eau-forte a sali le ciel en plus d'une place. Mais le site est si bien choisi, si bien « de son pays » surtout, qu'il serait à regretter que M. Haden ne terminât pas cette planche, et à l'eau-forte de préférence à la pointe sèche, qui amollit toujours un peu. — A gauche une signature et une date presque illisibles. Eau-forte et pointe sèche. L. 280 mill. H. 115 mill.

XXXIII. Une Rivière en Irlande. Elle traverse, paresseuse et limpide, un de ces grands parcs dont M. Haden nous parlait ci-dessus (XXVIII). A droite, sur la berge, une barrière rustique marque la séparation du parc aux arbres élevés et épais avec la campagne, au fond de laquelle on aperçoit quelques maisons.

Les morsures successives [1] sont accusées sur cette planche, dont la disposition générale est pleine d'élégance et de calme, par des tons d'autant plus faibles que les plans sont plus éloignés. Mais ils semblent plutôt usés que légèrement mordus; la taille large, mais sans profondeur, ne retient point, à l'impression, assez d'encre. Ce procédé est rare dans l'œuvre de M. Haden, et, pour notre part, nous n'en sommes pas partisan. C'est une sorte d'empiétement sur la peinture. C'est ce que l'on appelle, en termes d'atelier, une *ficelle* de métier, et que l'artiste vraiment fort doit laisser aux artisans. Une eau-forte doit toujours avoir la franchise de ton d'un beau dessin à la plume. — *Seymour-Haden, 1864.* Eau-forte. L. 350 mill. H. 240 mill.

XXXIV. Portrait de Thomas Haden. Un beau jeune homme, aux yeux grands, noirs et mélancoliques, aux lèvres sensuelles, aux cheveux bouclés, retombant sur les épaules, est accoudé à une table, le menton dans la main, et regardant dans le vide, à la façon des têtes de Greuze. Il a les jambes croisées, une culotte collante de soie très-claire ainsi que sa veste qui s'ouvre et laisse à nu le col; une sorte de manteau glisse sur le dos, et couvre le siége. C'est le grand-père de M. Haden.

1. Après une première morsure légère, on retire la planche de l'acide et l'on couvre de vernis les parties que l'on veut tenir grises. On répète cette opération autant de fois qu'on le désire, en ne laissant toujours à découvert, c'est-à-dire sous la morsure de l'acide, que les premiers plans et que les morceaux où l'on veut obtenir des vigueurs.

Nous ne savons ce que vaut la peinture de Wright de Derby, peintre assez médiocre de la fin du XVIIIe siècle, nous dit notre ami Paul Mantz, mais M. Haden a rendu, avec la plus singulière vivacité, la fleur de la jeunesse, la grâce nonchalante d'un jeune garçon qui n'a point terminé sa croissance, le pourpre des lèvres et l'éclat nacré des yeux. Tous les artistes qui voient cette vive esquisse restent frappés de l'agilité de la pointe qui a glissé comme un crayon, et qui, sans repentirs, a du premier coup établi les masses avec un aplomb de la plus exquise distinction. — Au bas, *Thomas Haden of Derby, 1778*. On lit encore, écrit à la pointe sèche, *Seymour-Haden, 1864*, et *Thomas Haden from a large picture by Wright of Derby, in the possession of the right honorable lord Houghton*. Eau-forte et pointe sèche. H. 350 mill. L. 240 mill.

XXXV. Médaillon de Charles-Thomas Haden. Médaillon d'homme aux cheveux courts et bouclés, tourné vers la gauche. C'est le père de M. Haden. Celui-ci a fait cette eau-forte, d'après un marbre par Alcock[1].

On lit au bas : *Charles-Thomas Haden*. Eau-forte. H. 150 mill. L. 115 mill.

XXXVI. Portraits de Sarah et de Anne Haden. Deux bustes d'enfants, de profil, aux longs cheveux bouclés, la poitrine presque nue ; l'une, qui est blonde, passe son bras sur l'épaule de sa sœur. Expression et geste dans le goût de Greuze.

On lit assez difficilement sur l'appui en pierre qui coupe le buste des enfants : *Sarah and Anna Haden, from a picture by Wright of Derby*, et dans le champ de l'estampe : *Seymour-Haden fect*. Eau-forte. H. 180 mill. L. 150 mill.

XXXVII. La Belle Anglaise. Profil perdu d'une jeune et belle miss, coiffée d'un feutre gris à plumes, les cheveux librement répandus sur les épaules. Elle lève au ciel ses beaux yeux noirs aux longs cils, et porte à son cou sa main infléchie et dégantée.

Cette étude, improvisée au moment où cette belle personne allait monter à cheval, n'a été tirée qu'à 12 épreuves. — *Seymour-Haden, 1864*. Eau-forte et pointe sèche. H. 210 mill. L. 140 mill.

XXXVIII. Brentford Ferry. Une rivière tranquille et large, dont la berge, à droite, est maintenue par des planches et des pieux. Le soleil descend, et les arbres projettent dans l'eau de longues ombres.

La planche a été perdue après n'avoir donné qu'une épreuve d'essai. — *Brentford Ferry. Seymour-Haden, 1864*. Eau-forte. L. 215 mill. H. 140 mill.

XXXIX. Le Village de Thames Ditton. Les maisons basses d'un village à demi caché dans les arbres, sur le bord d'une crique du fleuve. Un canot est amarré derrière des saules évidés par les ans et sans branches, et nul souffle ne gonfle la voile qui fasie.

Cette planche a été exécutée entièrement sur place par un procédé auquel M. Haden attache beaucoup d'importance. Lorsqu'il a préalablement établi les principaux plans, M. Haden plonge sa planche dans une cuvette pleine d'acide, et, à l'aide d'un style à pointe de diamant et enduit de vernis, il continue à ajouter des travaux et à travailler les masses. Il prétend rester ainsi en communication plus directe avec la nature. Cette planche ainsi que la suivante sont très-brillantes, mais elles nous semblent un peu manquer de force. — Nous avons un premier état tiré à six exemplaires, *Thames Ditton,*

1. Cet Alcock était en même temps qu'un assez habile statuaire un chirurgien renommé.

Seymour-Haden, 1864; avant les deux canotiers, l'avant du canot dépassant le pli du terrain, et un grand nombre de travaux ajoutés de tous côtés à la pointe sèche. — L. 235 mill. H. 150 mill.

XL. PENTON HOOK, SUR LA TAMISE. Un vieux saule, dont l'aubier rompu violemment conserve la force de nourrir encore quelques branches, se penche sur l'eau et s'y reflète vigoureusement. Dans les roseaux, un pêcheur à la ligne. La rivière se perd vers la gauche, en passant au pied de grands arbres dont les premières branches semblent l'effleurer.

Cette pièce ne porte aucune signature. Par l'intensité de l'éclat lumineux, elle n'est pas sans rappeler le *Ruisseau* de Ruysdaël. Il y a un premier état tiré à six épreuves d'essai avant que le feuillage du saule ne soit précisé, et avant que le reflet dans l'eau n'arrive jusqu'au bord de la planche. L. 240 mill. H. 150 mill.

XLI. LE VILLAGE DE KEW. Un quai rustique en planches et en madriers grossièrement équarris protége contre l'eau le chemin qui passe au pied des maisons des pêcheurs et s'enfonce sous les arbres. Sur le premier plan, plusieurs personnages, des enfants, des chiens.

On lit au bas de cette pièce, dont la disposition est charmante et l'éclat remarquable : *Kew, Seymour-Haden.* — Eau-forte. H. 150 mill. L. 145 mill.

XLII et XLIII. LE PORT DE KEW et VUE PRISE DU PONT DE KEW. La marée est basse : les barques, les bateaux de pêche penchent, à sec, sur le flanc. Au-dessus, on aperçoit des arbres, des maisons, et le pont, de dessus lequel M. Haden a esquissé, dans la seconde de ces pièces, la rivière qui s'éloigne en serpentant au milieu de ses rives boisées.

La première de ces eaux-fortes n'est point signée. H. 150 mill. L. 95 mill. — La seconde porte : *Seymour-Haden, 1864, Kew Bridge*. Mais il ne faut guère la considérer que comme une épreuve d'essai préparatoire. L. 240 mill. H. 150 mill.

XLIV et XLV. LE SOIR et FANTAISIE. La nuit tombe; un petit canot glisse au pied de masses d'arbres dont les ombres solennelles sont répétées par l'eau tranquille. — Deux personnages assis au pied d'un tronc d'arbre, au milieu d'un paysage vaguement indiqué.

La première de ces deux pièces est un essai d'aqua-tinta d'une singulière originalité; l'acide n'a fait pour ainsi dire que salir le cuivre sans altérer notablement, comme d'ordinaire, la transparence du ton. H. 150 mill. L. 95 mill. — La seconde est un croquis improvisé sous nos yeux sur une planche de zinc, métal qui donne des tons fort beaux, mais qui malheureusement ne résiste point au tirage. H. 130 mill. L. 100 mill.

XLVI. UNE ALLÉE A SHERE. Elle passe de gauche à droite, au milieu d'arbres dont la partie inférieure de ceux des premiers plans est seule visible.

Petit croquis très-délicat, sans signature et mordu en plusieurs fois. L. 125 mill. H. 50 mill.

XLVII. LA JEIFY A NEWCASTLE. La rivière, puis deux vaches couchées sur la rive; une vallée profonde dans laquelle on aperçoit un pont de pierre et des maisons au milieu des arbres, et derrière une colline les premiers rayons du soleil levant. La Jeify, une des rivières les plus saumoneuses du pays de Galles, a sa source à Lampetes et son embouchure à Cardigan.

Cette eau-forte est signée *Newcastle in Emlyn Seymour-Haden.* Elle est traitée en croquis libre et coloré ainsi que les suivantes dont les dimensions sont les mêmes. L. 150 mill. H. 115 mill.

XLVIII. La Maison du forgeron. Une charrette endommagée est arrêtée sur la berge de la rivière qui coule à droite, devant la maison déserte du forgeron *Benj. Davis Smith.* Celui-ci sort de la rivière, portant à la main une ligne démesurément longue et sur son dos son *coracle.* « Le *coracle,* nous écrivait tout récemment M. Haden, existait au temps de l'invasion romaine. Cela passe pour un bateau, mais c'est en réalité une espèce de coquille qui danse sur l'eau et ne peut contenir qu'une personne. Il est formé de quelques tiges d'osier recouvertes de cuir. L'habitant de ce pays, qui veut visiter un voisin de l'autre côté de l'eau, le décroche de sa cabane, le met simplement sur ses épaules, se jette dedans et part... Mais si vous ou moi essayiez seulement d'y mettre le pied, crac ! tout serait bouleversé et nous nagerions en compagnie des saumons! Quand je suis allé visiter cette peuplade, j'ai essayé (et avec les plus fâcheux résultats) un coracle. Mais l'aborigène qui sait son affaire le conduit parfaitement avec un morceau de bois pour rame dans la main droite, sa canne à pêcher ou son filet dans l'autre, et il rentre rarement chez lui sans un gros et fort saumon. » — *Newcastle Emlyn, 17 aug. 1864. S.-Haden.*

XLIX. L'Abreuvoir. Des vaches viennent boire à l'endroit où la Jeify forme un coude et semble emprisonnée dans les masses épaisses d'arbres élevés et touffus. — *Kenarth S. Wales 1864. S.-Haden.*

L. Le Chateau de Kilgaren. Sur les rives à pic, blanches et sauvages, de la torrentueuse Jeify, s'élèvent les tours rondes et les remparts massifs du vieux château autour duquel volent plus de corbeaux qu'il n'en sortit de la caverne de Montésinos pour renverser le valeureux Don Quichotte. La partie gauche est boisée et quelques naturels du pays causent, à l'ombre, le coracle sur le dos. — *Kilgaren Castle. 17 aug. 1864.*

LI. Soleil couchant. Le soleil descend et frappe de ses rayons presque horizontaux la rivière qui, près de se jeter dans la mer, est devenue plus large et plus sillonnée de barques. A droite, les maisons et les murs blancs d'un village qu'embrase la lumière du soir. — *From the bridge at Cardigan aug. 17 1864.*

LII. Une Route. Elle monte, blanche et poudreuse, bordée de buissons et de jeunes arbres. Une petite charrette laisse dans la poussière la trace de ses roues. Au premier plan, deux chiens-loups. — *Cardigan Road S. Wales 1864.*

LIII et LIV. Shopperton, sur la Tamise. Un petit port, ou plutôt un village dont les propriétés sont séparées par des palissades de planches et dont les dernières maisons viennent se mirer dans le fleuve.

La première de ces deux pièces, qui sont d'un travail très-vif et d'un dessin très-franc, porte *Shopperton, Seymour-Haden 1864.* H. 140 mill. L. 120 mill. — La seconde a pour largeur 90 mill. C'est évidemment le même cuivre séparé en deux parties. Il doit donc exister au moins quelques épreuves d'essai d'un 1er état.



Les deux lettres de M. Haden, que nous avons reproduites, ont suffi à nos lecteurs pour leur montrer l'artiste et ses doctrines, et la description que nous avons faite de ses œuvres, en nous attachant toujours plus volontiers à l'impression générale qu'aux détails, a pu donner une idée au moins approximative des sites qu'il préfère et de la manière dont il les traite. Il nous reste à juger rapidement cet œuvre dans son ensemble, à résumer l'état d'esprit dans lequel il nous laisse lorsque les eaux-fortes ont repris place dans les cartons, et les cartons dans les casiers.

La publicité donnée dans la *Gazette des Beaux-Arts* à la lettre de M. Haden sur les « académies comme écoles d'art » a pu surprendre plus d'un de nos lecteurs. En en acceptant toute la responsabilité, nous n'entendons point faire sortir cette lettre des limites qu'elle s'était tracées. C'est un paysagiste qui l'a écrite; ce sont purement des doctrines de paysagiste que nous voulons y voir, n'étant point appelé à donner nos propres sentiments sur d'autres matières. Mais elle exprime très-bravement un programme de liberté individuelle absolue et prend ainsi une importance caractéristique. « L'enseignement peut fournir les disciples d'une école établie, mais il ne saurait produire un *paysagiste* original », écrit M. Haden : « Nous proposons la suppression du concours de paysage historique, » disait au ministre, le 13 novembre 1863, le surintendant des Beaux-Arts. Et quelques semaines après, M. Ingres lui-même, une grande autorité, je pense, en matière d'enseignement, adhérait formellement à cette suppression. Mais en dehors des conseils formulés et de la parole écrite, l'école française de paysage en s'émancipant, depuis 1825, n'a-t-elle pas montré tout ce que l'art gagnait, au moins dans cette série, à n'obéir qu'à ses propres instincts et à répudier tout système? L'épreuve dure depuis bientôt quarante ans et nous ne pensons point qu'on nie aujourd'hui bien sérieusement les hommes de talent dont les noms viendraient nombreux et éclatants pour soutenir ce que nous avançons, s'il en était besoin.

Mais, si la doctrine de M. Seymour-Haden est vraie, l'application en est parfois chanceuse. En craignant « d'affaiblir la conception, d'enterrer son inspiration », M. Haden a quelquefois compromis ces qualités de dessin et de modelé essentielles à toute œuvre d'art et leur a imprimé un cachet d'improvisation qui en atténue la force réelle. Quelque brillante que soit son organisation d'artiste, quelque rapide que soit sa perception d'un ensemble et de la relation des détails, quelque souple que soit sa main et quelque consommée que soit sa science du métier, il lui est arrivé, dans la première partie de son œuvre, de faire

plus souvent des esquisses que des morceaux complets. Les oppositions d'ombre et de lumière sont parfois trop voulues en vue du piquant de l'effet. Quelques-uns des troncs de ses arbres, pour avoir trop conservé le chatoyement d'une écorce satinée, sont comme vitreux. Les maisons ne sont point toujours construites en une matière opaque et lourde comme la pierre, mais en blocs de cristal.

Mais la critique, en soi, nous paralyse et nous trouble, et toutes les fois que nous avons à parler d'un artiste dont nous aimons le talent pour l'avoir patiemment suivi et interrogé, nous avons toujours hâte de ne nous livrer en sa compagnie qu'aux sensations agréables. A vrai dire, les imperfections ne nous choquent pas beaucoup plus que ces cailloux sur lesquels le pied se heurte en descendant la vallée tapissée du gazon le plus vert, et nous avons toujours présente à l'esprit cette pensée d'une des lettres d'Eugène Delacroix à un de ses élèves : « Vous le savez, et tous les artistes le savent, les éloges sont le vent qui enfle la voile et nous pousse à aller plus loin. »

N'oublions donc pas que l'artiste appelle ses eaux-fortes « des jours de fête », et traitons-les de l'humeur que nous aurions dans ces jours si rares où tout est soleil et joie dans la nature et dans le cœur. Félicitons-les d'avoir cette belle et fugitive qualité qu'on appelle, sur la joue des jeunes filles, « la beauté du diable. » Elles sont en petit nombre, elles n'éclosent qu'aux jours trop peu nombreux où le chirurgien peut, sans que sa clientèle en souffre, ôter son tablier de travail, rabattre les manches de son habit et essuyer sa trousse. Elles ne sont destinées qu'à des amis[1], et moi-même, en les décrivant tout à l'heure, je me surprenais dans un rôle plus ingrat que celui du botaniste qui cueille les fleurs, les dessèche, les colle dans son herbier pendant que le poëte s'enivre de leur éclat et de leur parfum. Il ne faut point prendre un ton gourmé pour les discuter. Les académiciens eux-mêmes se sentent désarmés, tant elles ont d'entrain, de grâce légère et d'insouciante franchise[2]!

1. Un peu à notre sollicitation, M. Haden s'est décidé à faire de son œuvre un tirage à cent exemplaires qui paraîtra prochainement en format in-folio avec un texte explicatif. Il en sera réservé un petit nombre aux amateurs français.

2. Dans ce pays de libre discussion, où personne n'est surpris d'entendre exprimer une opinion opposée à la sienne, où personne non plus ne garde d'aigreur contre son contradicteur, les opinions de M. Haden sur « les professeurs et les praticiens » ne l'ont pas mis au ban de la Royal-Academy. Loin de là, MM. les Académiciens oublient ses doctrines perverses et subversives pour faire fête à ses envois et leur donner une excellente place. Voici la liste des envois de M. Haden aux diverses exhibitions de l'Académie : en 1860, *Egham* (VIII) ; en 1861, *les Pêcheurs de la Tamise* (V), *l'Ha-*

Extérieur, caractère, doctrines et œuvres, tout se tient chez M. Francis Seymour-Haden, et quand nous ouvrons ses cartons nous croyons être à causer avec lui dans le comfortable atelier qu'il s'est construit, dans Sloane-street, à l'étage supérieur de sa maison. M. Francis Seymour-Haden est de haute taille, robuste et agile. Il respire la santé bien équilibrée, et l'égalité d'humeur qui en découle. Ses mains sont à la fois fortes et adroites, des vraies mains de chirurgien. Il a des enthousiasmes d'artiste, des effusions de jeune homme et des passages de mélancolie sereine, peu habituels, pensons-nous, à la race anglaise. Nous croyons que ce qu'il aime le plus — après l'exercice de son métier et la pratique de l'eau-forte, — c'est la pêche au saumon[1]. Au moment où nous écrivons ces lignes, il jouit de ses vacances — en Angleterre le mois de septembre est un mois de vacances dans une acception infiniment plus générale qu'en France — dans un petit bourg du pays de Galles dont les habitants sont encore tels qu'au temps de Jules César, mais dont la rivière torrentueuse compte plus de saumons qu'une chasse gardée en Brie ne compte de perdreaux et de lièvres.

Quoi d'étonnant à ce qu'un tempérament sanguin et ardent soit surtout frappé par le côté brillant de la nature? Un peu de surabondance n'est-il pas le caractère dominant de la race anglaise, lorsque la colère ou le plaisir le font sortir de son égalité ordinaire? Ne trouve-t-on pas cette donnée particulière dans toute l'œuvre dramatique de Shakespeare? Et les spectateurs français, habitués à la haute analyse de Molière, au pathétique modéré et convenu de Racine, accepteraient-ils, même aujourd'hui, les roulements d'yeux du *More de Venise* ou les fantaisies excentriques du *Songe d'une Nuit d'été?* Toute la peinture anglaise a ainsi une tendance à l'exagération du ton qui nous surprend. Mais la nature d'outre-Manche est elle-même d'un aspect extrêmement dissemblable de celle qui frappe généralement nos yeux dans toute la France. La Normandie l'annonce, mais sans la faire clairement pressentir. En France, tout tend généralement à l'unité, aux masses, soit de gris dans les

bitation de lord Harrington (VI) et l'*Étude dans le jardin de Kensington* (XVIII); en 1862, *Londres vu de l'atelier* (XI); en 1863, *l'Étang au canard* (XX) et la *Rivière dans un parc irlandais* (XXVIII); enfin en 1864, *la Tamise à Old Chelsea* (XXVI), qui accompagnait notre dernier numéro, et *l'Entrée du château de Mytton* (VII).

1. On sait que cette pêche, aussi recherchée en Angleterre qu'est en France la chasse, occupe à un point égal l'attention, les jambes et les bras : il faut porter une ligne d'une longueur excessive, surveiller la mouche artificielle qui forme l'appât et suivre en courant sur la rive les premiers et rapides ricochets du saumon qui s'est pris.

plaines, soit de verdure sombre dans les forêts, soit de tons rompus dans les montagnes; les accidents lumineux sont simples; les tons s'effacent constamment pour rentrer dans un ensemble presque monochrome. En Angleterre, au contraire, c'est le détail qui triomphe : les guérets sont noirs comme la terre émiettée des plates-bandes dans nos jardins; la verdure est d'un ton très-franc; les feuilles semblent vernies, et les troncs se détachent en vigueur, comme dans nos climats après les ondées; les nuages roulent sur le ciel avec des silhouettes franches, et le soleil, en tombant plus net sur un point déterminé, donne ces gerbes lumineuses et ces oppositions franches qui se répètent si souvent dans les toiles du Hollandais Ruysdaël. Il semble, chaque matin, à juger de l'intensité des toits rouges et des murailles blanches des cottages, qu'ils aient été époussetés, brossés et lavés pendant la nuit; c'est que l'humidité règne même lorsqu'elle ne se traduit point en brouillards palpables. M. Haden a instinctivement saisi toutes ces nuances qui frappent surtout un étranger. Il a su rendre toutes ces coquetteries. Dans son œuvre, il est impossible d'isoler le coloriste du dessinateur — distinction subtile du reste, qui est aujourd'hui tombée fort justement en désuétude, et qui ne sert plus qu'à nous aider à distinguer les écoles.—Il compte toujours la forme avec son accident lumineux, de même que dans sa composition il voit du même coup d'œil la masse et les détails. On comprend bien qu'il ne puisse ni composer, ni à peine exécuter dans son atelier, et qu'il ait sans cesse besoin de se retremper dans l'étude directe des incessantes variations de la lumière et de la forme. C'était évidemment aussi l'habitude de Rembrandt. Chacun des paysages du grand maître a cette irisation qu'aucune combinaison de l'esprit n'est capable d'inventer, et chacun d'eux est un paysage hollandais. Chacun des paysages de M. Haden est un paysage anglais, et le haut prix que leur attribuent dès aujourd'hui les amateurs anglais prouve combien la traduction est fidèle et nationale[1]. Dans la *Vue d'Old Chelsea*, qui accompagnait notre premier article, noire, lourde, opaque et comme brutale, ils ont reconnu non un artifice vulgaire de l'imprimeur, pour donner à la planche de l'*effet*, mais cette atmosphère de charbon qui badigeonne d'une crasse inéluctable les maisons de brique, et que le

1. En 1863, une exposition fut organisée dans la galerie Suffolk-street, au profit des ouvriers du Lancashire. Quatre eaux-fortes de M. Haden y figuraient : *Habitation de lord Harrington* (VI); *l'Entrée du château de Mytton* (VII); *l'Écluse d'Egham* (IX) et l'*Étude dans le jardin de Kensington* (XVIII). Elles furent achetées quatre guinées chacune par différents amateurs.

soleil ne perce qu'en livrant à des nuages factices des combats trop souvent incomplets. Dans *l'Écluse d'Egham*, que nous publions aujourd'hui, ils retrouvent au contraire un des traits les plus saillants du paysage anglais et un des plus habilement saisis par M. Haden : la fraîcheur du ciel imperceptiblement voilé, à de certains jours, et la transparence cristalline des eaux qui le reflètent. On pourrait appeler M. Haden : le poëte des rivières paisibles.

Les deux planches que nous avons eu la bonne fortune d'offrir à nos abonnés ont été choisies, non pas peut-être parmi les plus frappantes, mais parmi celles qui cadraient strictement avec le format de la *Gazette*. De plus, la nécessité des grands tirages oblige à choisir des cuivres assez nettement mordus pour résister au passage réitéré sous la presse. Ces deux planches n'expriment donc point tous les côtés du talent de M. Haden, et particulièrement le ton velouté qu'il sait donner à ses masses d'ombre. Elles suffisent pour que l'on puisse compléter, par la pensée, ce que nous-même avons cherché à exprimer par des mots, et faire comprendre, en y joignant la planche publiée par la *Société des Aqua-Fortistes*, l'intérêt qu'elles ont excité chez nos jeunes paysagistes. Autant nous sommes incrédule à l'endroit des théories, autant nous croyons à l'éloquence d'une œuvre réussie. Puissent celles-ci enseigner à nos jeunes artistes qu'il n'est point de genre inférieur, et que, dès que l'on a choisi un instrument quelconque pour exprimer une pensée, on doit demander à cet instrument toutes les ressources spéciales qu'il comporte ; qu'une eau-forte n'est pas plus une molle lithographie qu'elle ne doit être un croquis brutal à la plume ; qu'il faut sans cesse retremper verve, observation et outil, dans l'étude naïve de la nature !

Un maître français, M. Charles Daubigny, avait publié, il y a quelques années, des suites de paysages qui sont à peu près les seules en France que nous puissions opposer à celles de M. Francis Seymour-Haden. En étudiant prochainement l'œuvre de M. Daubigny, nous chercherons à montrer par quels points se différencie le génie anglais du génie français en face du paysage.

PHILIPPE BURTY.



EXPOSITION DES BEAUX-ARTS

A ANVERS

Le Salon d'Anvers présentait cette année un caractère particulier. L'Académie, digne fille de la gilde de Saint-Luc qui a compté parmi ses membres presque tous les grands peintres flamands, a le privilége de se recruter aussi bien dans les écoles étrangères que parmi les artistes belges. Elle en profite pour se créer un riche Musée moderne en commandant périodiquement à chacun de ses membres une œuvre dont le sujet et les proportions sont entièrement laissés à sa discrétion. Cette collection, dont on comprend facilement le prix, se complète par la galerie des portraits des académiciens. Une semblable organisation, déjà ancienne, permet à la ville d'Anvers d'amasser, à côté de son précieux Musée ancien, un choix d'artistes modernes, dont plusieurs œuvres ont servi cette année à relever le prestige et l'intérêt de l'Exposition de la Société fondée pour l'encouragement des Beaux-Arts.

Il est malheureux que tous les maîtres n'attachent pas un prix égal à laisser de leur talent un témoignage digne d'eux. Si le paysage de Calame nous semble froid et sans grandeur, nous pouvons du moins en imputer la cause aux excès de l'école de Dusseldorf, dont les compositions pauvres et communes, la couleur fausse et conventionnelle nous ont gâté la majesté des montagnes de la Suisse ; mais un artiste de la réputation de Cornelius est inexcusable de prendre assez peu de souci de son nom pour envoyer à une collection comme le Musée des Académiciens d'Anvers un carton aussi négligé que son *Épisode du poëme des Niebelungen*. Nous ne retrouvons même pas là l'élévation de l'idée ou, à son défaut, un certain caractère violent et sauvage, dont se contente trop facilement l'Allemagne. Le dessin aussi est d'une faiblesse incroyable ; le plus petit professeur d'une école de dessin y corrigerait des fautes grossières. Heureusement d'autres artistes, M. Robert Fleury en tête, ont eu à cœur de laisser au Musée d'Anvers une haute idée de leur talent. Certainement *la Mort du Titien* restera

une des plus belles pages du maître; M. Robert Fleury a peint lui-même son portrait, et l'Académie d'Anvers s'en plaindra d'autant moins que cet usage n'est pas assez régulièrement observé; en effet, le portrait de Cornelius est de M. Begas, de Berlin; celui de Schadow est de M. Bendemann, le directeur de l'Académie de Dusseldorf, et c'est à MM. de Bruycker, de Winne et Robert que l'on doit les portraits des académiciens belges, MM. Bourla, Roelandt et Madou. La scène de genre commandée à M. Madou pour le Musée donne une juste idée du mérite de son auteur. Une grande finesse d'observation, un esprit d'une délicatesse extrême qui sait se garder également de la satire et de la charge, une verdeur d'imagination inépuisable, une grande habileté d'exécution font de M. Madou un des premiers peintres de genre de notre époque, et les deux autres toiles exposées par le même artiste viennent confirmer cette bonne impression.

Le Musée des Académiciens expose encore deux bustes et une statue : *La Victoire ailée lançant la couronne de laurier*, commencée par Rauch, interrompue par sa mort et achevée, d'après son modèle, par son élève, M. Hugo Haagen. Nous mentionnerons le buste de Rauch par M. Rietschell, celui de M. Kiss, autre artiste berlinois, par lui-même, et nous nous hâterons de passer à l'Exposition proprement dite.

Nous ne reviendrons pas sur les artistes français dont les principaux tableaux ont figuré cette année à l'Exposition de Paris. Nous nous contenterons de constater le rang très-honorable qu'occupe notre école dans les expositions étrangères les plus remarquables, quand elle est représentée par une phalange d'artistes tels que Eugène Delacroix, H. Flandrin, et MM. Robert Fleury, Troyon, Amaury-Duval, Comte, Brion, Bellangé, Yvon, Fromentin, Berchère, Corot, Hanoteau et de Curzon. Cependant nous ne pouvons passer legèrement sur les magnifiques animaux de ce pauvre Troyon, peut-être son dernier tableau. Jamais il n'a mieux rendu le charme souverain d'un gras pâturage où se promène lentement une vache noire ou rousse, où le berger, couvert de sa blouse blanche, se repose accoudé sur son bâton et suivi d'un grand chien noir, maigre, à longs poils. *La Chasse au faucon dans les marais algériens* n'est pas un des meilleurs tableaux de M. Fromentin; on retrouve cependant dans cette plaine immense, inondée des feux du tropique, traversée d'Arabes lancés au galop, un souvenir de ces tons lumineux, de cet éclat du soleil africain qui a valu aux œuvres de M. Fromentin un si légitime succès. M. Corot répand la menue monnaie de son talent avec une prodigalité qui prouve la richesse de cette organisation artistique toujours jeune et toujours charmante. Pour nous, qui voyons chaque année à Paris les œuvres sérieuses de cet artiste, les tableaux d'Anvers sont les échos de cette note poétique que lui seul sait faire résonner. Il est fâcheux toutefois que M. Corot expose sa réputation au contrôle d'une école étrangère sur des spécimens incomplets de son talent; si on le juge trop sévèrement, à qui la faute? Nous ne pouvons nous empêcher de revenir sur deux noms qui rappellent le souvenir douloureux des deux pertes les plus sensibles que l'art français ait éprouvées depuis plusieurs années. L'Exposition d'Anvers a eu la bonne fortune d'obtenir l'*Éducation d'Achille*, cette composition de Delacroix léguée à M. Francis Petit, si consciencieusement étudiée, et une belle esquisse d'une chasse aux lions. Un portrait d'Hippolyte Flandrin, intitulé *Rêverie*, bien qu'il porte la date de 1855, est cependant une des dernières œuvres auxquelles il ait travaillé. On distingue encore les bandes de toile qui, rajoutées à une tête d'étude d'un sentiment et d'un modelé achevés, en firent un magnifique tableau, une de ces œuvres trop rares destinées à vivre entourées dans le respect et dans l'admiration des vrais amis du beau.

Nous ne nous étendrons pas sur l'école allemande de Dusseldorf. On connaît suffisamment à Paris les procédés de ces peintres et comment ils sont arrivés à remplacer la vérité de la nature par une couleur uniforme et conventionnelle. Quelques artistes cherchent à se dégager de cette tyrannie d'un système absolu ; ils ne parviennent pas à s'en débarrasser complétement, et des qualités estimables, une certaine entente décorative et une grande habileté d'exécution, sont gâtées par l'absence complète d'originalité. Il est fâcheux que nous ne puissions admirer que sous ces réserves des paysagistes comme MM. A. Achenbach, Arnz, Herzog et Leu, des peintres de genre quelquefois naïfs et sincères tels que MM. Hunten et Nordenberg ; quant aux scènes religieuses de MM. Ittenbach et Carl Muller, et finies comme des miniatures, sèchement dessinées et peintes avec une couleur crue et froide, elles ne nous ont jamais inspiré la plus légère émotion, le moindre sentiment religieux. C'est joli et gracieux, ce n'est rien de plus.

Les meilleurs envois de l'école allemande ont été fournis par des Allemands de Paris. MM. Heilbuth et Schreyer sont maintenant Français par droit de talent et de réputation, et une bonne part de leurs succès doit rejaillir sur leur patrie d'adoption. M. Schreyer étudie avec amour les chevaux, il observe leurs instincts, connaît leurs habitudes ; aussi, comme il sait les animer, leur donner toutes les allures de la vie et de la passion. Voyez cette troupe confuse ! elle fuit, épouvantée et hennissante, un campement en feu. Quel tumulte et quel bruit; on sent la terre frémir sous les sabots. Tous à la fois se précipitent sur une barrière qui se brise sous leur effort ; un ciel sombre ne répand sur cette scène sinistre qu'un jour blafard, rendu plus terrible encore par le reflet de la lueur rougeâtre de l'incendie. M. Schreyer ne nous avait encore rien montré d'un effet aussi senti, d'une exécution aussi complète. Un paysagiste viennois, M. van Haanen, expose un crépuscule remarquable par la grandeur de l'aspect. Le soleil a disparu et les masses sombres des arbres découpent de vigoureuses silhouettes sur un ciel d'une blancheur lumineuse. La nature seule peut donner cette impression majestueuse et cette opposition harmonieuse d'ombre et de clarté.

L'école hollandaise a plus d'un point de contact avec l'école belge. Nous retrouvons dans le talent de M. Bakkerkorff plusieurs des qualités de M. Villems. Trois vieilles femmes achèvent un fin dîner ; l'une d'elles se lève de sa chaise avec la difficulté que donne l'âge, et, se penchant sur la table, porte un toast à ses deux anciennes amies. Les convives s'inclinent gravement pour répondre à la politesse ; la vérité des attitudes, le sérieux comique des personnages, la finesse de la touche font de M. Bakkerkorff un digne héritier des gracieux Hollandais de l'ancienne école. M. Israels n'est pas heureusement représenté ; l'incertitude du dessin et la mollesse de l'exécution gâtent complétement de bonnes qualités, une certaine naïveté et une couleur pleine de lumière. Le paysage hollandais compte dans l'Exposition plusieurs artistes de mérite. Tandis que M. Springer corrige la sécheresse des lignes de ses intérieurs de ville par des groupes de figures ingénieusement disposées, par quelques rayons de soleil allant frapper les façades et les toits rougeâtres des maisons ou les arbres des marchés, M. Verveer interprète avec une très-séduisante poésie la tranquillité des villages hollandais aux chaumières basses et uniformes, aux toits de tuiles rouges faisant ressortir la verdure un peu grise des arbres, aux lignes monotones s'harmonisant avec l'horizon plat de la campagne. Enfin M. Hanedoes, s'égarant loin des routes dans les bruyères désertes de la Gueldre, rend avec une grande vérité l'aspect de ces solitudes incultes où se soulèvent, parmi les herbes roussies par l'automne, quelques pierres moussues que le soleil

frappe çà et là d'un rayon blanc. Signalons enfin de jolis paysages de MM. Bilders et Keelhoff.

Nous ne nous étendrons pas davantage sur les peintres hollandais. Nous avons hâte d'arriver à la courageuse école qui accepte bravement l'héritage de son chef et de son plus grand peintre, Rubens, et qui travaille ardemment à ne pas démériter d'une semblable gloire. Quelques noms de l'école anversoise contemporaine sont connus de tous. Le nouveau tableau de M. Leys n'ajoutera rien à sa réputation. Dans l'*Institution de la Toison-d'Or*, l'artiste a trouvé l'occasion de déployer, dans une grande composition, sa qualité la plus remarquable. Le costume authentique de l'Ordre lui permettait d'introduire ces rouges violents qu'il aime et qu'il excelle à rendre harmonieux. Les chevaliers s'avancent vers l'autel, habillés de longues robes du pourpre le plus éclatant; à gauche, un groupe de prêtres en vêtements noirs, recouverts de surplis blancs, emprunte à la demi-teinte qui l'enveloppe, aux tons francs qui l'avoisinent, à l'expressive vérité des figures, une vie, une beauté véritables; c'est la meilleure partie du tableau, car le reste peut être accusé d'une certaine inégalité dans l'exécution. En effet, M. Leys a entassé dans le coin opposé un groupe de pages, types horribles dont le nombre ne pourrait pas tenir, même à l'étroit, dans l'espace qu'ils occupent. C'est une grave incorrection de dessin et de perspective qui, pour être grave, ne peut cependant être regardée que comme une faute d'attention chez un artiste comme M. Leys.

M. de Keyser est toujours le peintre élégant et aristocratique que l'on connaît et dont la gravure a vulgarisé les œuvres. Le portrait de Madame la comtesse de R*** est, de ses quatre tableaux exposés, celui qui séduit le plus par son exécution. La Marguerite à l'église et l'invention des arts plastiques par la fille de Débutade de Sicyone plaisent par une coloration claire et blonde qui explique le succès des œuvres de M. de Keyser en Belgique et en Hollande. La *Vertu triomphante*, tel est le sujet du tableau où M. van Lérius a montré une science profonde du dessin unie à de très-sérieuses qualités de coloriste. D'après le titre, on pourrait s'attendre à une allégorie compliquée à la manière allemande, ayant le ciel pour théâtre et des anges et des démons pour acteurs ou pour comparses. La scène se passe au contraire dans un misérable grenier. Une jeune fille à peine couverte d'une mauvaise chemise à moitié déchirée vient de frapper à mort un jeune libertin revêtu de splendides habits de gala, qui lui tient encore la taille, tandis qu'une vieille, insensible et comme étrangère au drame qui se passe, compte à l'écart le prix de son infâme marché. La tête de la jeune fille est superbe d'indignation et d'épouvante; son œil hagard, sa narine frémissante, sa bouche contractée, sa gorge palpitante, disent magnifiquement la révolte de la pudeur et la terreur qui succède à la vengeance légitime. L'éclat de son corps blanc se détache sur les brillantes étoffes cramoisies et dorées du costume de son séducteur; la figure de la vieille elle-même fait oublier, par le soin de l'exécution et la science du modelé le dégoût qu'inspire son ignoble métier. M. van Lérius a su compléter son tempérament de coloriste par une étude approfondie du dessin; c'est un des artistes qui font honneur à l'école anversoise; pourquoi sa modestie l'empêche-t-elle de se produire au dehors? Il ne peut cependant douter du bon accueil qui lui serait fait à Paris. M. Alma Tadéma tend à s'éloigner de plus en plus de la manière de M. Leys. Après son excursion chez les Égyptiens de la XVIIIe dynastie, il revient à l'histoire des Francs et aux récits mérovingiens d'Augustin Thierry. L'évêque Prétextat, assassiné par ordre de Frédégonde, a été transporté sur son lit; la courtisane couronnée vient le voir et jouir de ses dernières convulsions; mais l'évêque, indigné de

tant de cynisme, se redresse sur sa couche et de son doigt il accuse la reine de cet assassinat. La figure de Frédégonde, tournée vers le moribond, exprime par un sourire à peine dissimulé la joie du succès et l'insulte ; c'est la meilleure partie du tableau de M. Alma Tadéma. On peut louer aussi la composition et la teinte sombre qui étouffe le bariolage de couleurs de cet intérieur barbare ; un prêtre qui apporte les derniers sacrements au mourant nous a semblé d'une taille démesurée : nous ne pouvons goûter non plus cette affectation avec laquelle l'auteur achève les moindres accessoires de son tableau. Il s'expose ainsi à se voir critiqué sur la vérité archéologique de son œuvre plutôt que sur le mérite de l'exécution ; nous le croyons assez fort déjà pour n'avoir pas besoin de ces petits moyens de succès méprisés des vrais artistes. Parmi les peintres d'histoire de l'école anversoise, M. Pauwels, professeur à Weimar, a prouvé son entente de la peinture d'apparat dans le sujet décoratif qui lui avait été commandé par le feu roi de Bavière : *les Ambassadeurs génois venant faire leur soumission à Louis XIV.* M. Nisen, de Liége, expose un portrait remarquable. MM. Marckelback et van Ysendyck nous ont rappelé des sujets traités avec succès par Paul Delaroche et Horace Vernet, les derniers moments de Charles Ier et un épisode de l'histoire de Judith. *Rome ou la conquête caractérisée par le triomphe,* de M. de Taeye, prouve un de ces chercheurs qui ne se contentent pas des qualités de l'exécution, un de ces philosophes chez lesquels l'idée plane toujours au-dessus de la forme, un de ces esprits érudits, variés et vigoureux dont l'enseignement est si précieux aux jeunes ; car il ne bourre pas seulement leur mémoire de faits, il aiguise leur intelligence et fait éclore, pour ainsi dire, leur pensée. Nous devons citer une œuvre fort originale et laborieusement travaillée d'un artiste bien connu dans Paris. M. Verlat renonce à ses chevaux, à ses singes et à ses loups, et s'applique aux sujets religieux. La prodigieuse habileté de main que possède M. Verlat le rend propre à réussir dans tous les genres qu'il essayera. Je n'en veux d'autre preuve que la *Vierge* du Salon d'Anvers, tableau largement traité, dans une certaine préoccupation des peintres byzantins, mais avec une distinction et une richesse de couleur, avec une finesse de modelé toutes modernes et toutes personnelles à M. Verlat.

L'Exposition de Paris possédait *l'Accouchée,* de M. Willems, dont les éminentes qualités ont obtenu à Anvers un très-grand succès, nous le constatons avec plaisir. M. Knarren s'efforce d'imiter le genre habituel de M. Willems ; mais si ses étoffes sont remarquablement rendues, ses personnages se roidissent pour poser, ses têtes manquent de grâce, et surtout l'enfant qui est couché dans le berceau a une figure d'une grosseur exagérée pour son âge. M. Madou est peintre de mœurs plutôt que peintre de genre ; il s'attaque à nos ridicules et sait, sans nous blesser par ses satires, nous faire rire de nos faiblesses. Ces importants personnages qui dissertent devant des affiches, et surtout le petit discoureur se dressant sur ses petites jambes pour expliquer à ses deux compagnons le passage important, et dans la scène appelée *le Défi,* ce buveur aviné qui veut, en chancelant, provoquer encore à une dernière rasade son adversaire qu'on emporte, sont de ravissantes figures, prises sur nature et essentiellement comiques sans être ridicules. L'exécution toujours serrée et consciencieuse, et la couleur, fine sans être éclatante, justifient la popularité des tableaux de M. Madou. Chez M. Lies au contraire, un grand sentiment de la couleur fait pardonner quelques incorrections de dessin. On reconnaît facilement l'enseignement de M. Leys dans l'arrangement un peu archaïque des draperies, dans le choix des costumes remontant à une époque reculée, dans le caractère accentué des têtes et surtout dans un heureux assemblage de tons francs et

vigoureux où ne domine aucune couleur, et dont l'accord harmonieux attire et séduit. M. Coomans n'a pas les mêmes hardiesses que M. Lies; mais ses petits personnages modernes travestis à l'antique plaisent par leurs grâces correctes et par la douceur un peu fade de leur coloration. Nous ne saurions trop déplorer qu'un homme de talent et de réputation comme M. Huysmans se laisse entraîner à rechercher l'attention par des excentricités d'un goût aussi douteux que son *Exhibition d'une toilette d'Occident chez les filles de Mahomet*. Donner à cette scène comique l'importance d'un tableau d'histoire est une erreur; nous signalerions bien d'autres défauts de composition si nous voulions insister sur cette peinture criarde aux tons faux et heurtés, de l'aspect le plus désagréable. M. Bource sait donner à ses enfants cet air de grâce et de naïveté qui plaît aux mères, ce n'est pas une raison pour contrarier dans ses paysages les lois du bon sens et de la perspective. Nous engagerions aussi volontiers M. Bource à se défier d'une certaine nuance rose dans ses figures, qui n'est pas toujours d'un très-heureux effet. Il faut encore citer, parmi les peintres de genre, une tête bien peinte par M. dell'Acqua; le talent facile et gracieux, mais aussi un peu maniéré de M. Taymans; un certain sentiment, quelquefois trahi par l'inexpérience, dans un tableau de M. Heyermans. Nous devons enfin signaler les malheureux essais de M. H. de Braekelee pour introduire à Anvers les mauvaises tendances d'une petite école d'artistes impuissants, qui cherche à relever sa nullité du nom vague de réalistes.

Les chefs du paysage belge n'ont pas été heureux cette année. Si, dans sa *Vue du Luxembourg*, M. Fourmois a saisi avec assez de bonheur l'aspect vigoureux, la coloration sombre des rochers, de la verdure, et même des ruisseaux des Ardennes, son *Étang avec moulin dans la Campine* laisse beaucoup à désirer; le ciel est sale et plat, le paysage mollement dessiné. M. Lamorinière, plus malheureux encore dans sa *Vue aux environs de Schilde*, rachète cette défaillance par l'effet grandiose de son *Soir d'automne*. On reconnaît ici un artiste de talent qui a étudié la nature, qui la comprend et sait la rendre. Un effet d'orage par M. de Schampheleer, dans lequel un champ de blés mûrs détache sa masse dorée par le soleil sur les noirs nuages d'un ciel orageux et de bonnes études de M. Kindermans, où se retrouve une impression juste et poétique de la nature, nous ont paru, avec les délicieux motifs choisis dans les environs de Paris par M. Aug. Böhm, les plus remarquables envois de l'école belge. Quelques peintres d'animaux ont attiré l'attention par d'importants travaux. Les bœufs des plaines de la Hongrie, de M. Otto von Thoren, sont déjà connus à Paris; M. van Kuyck a rencontré, dans un intérieur d'écurie aux environs d'Anvers, cinq beaux chevaux flamands, gras, épais et de belle race; quelques valets de ferme avec leurs chiens circulent dans cet intérieur calme, où le soleil se glisse par la porte entr'ouverte, où l'air circule librement jusqu'au fond de l'écurie plongé dans une légère obscurité. M. de Haas peint en pleine lumière ses taureaux et ses vaches; on a pu apprécier à l'Exposition de Paris le talent déjà ferme de cet artiste, qui se rapproche un peu, par la finesse d'observation et la largeur d'exécution, de la manière de Troyon. M. de Haas s'efforce de donner à ses tableaux un intérêt dramatique, un sentiment mélancolique et une certaine noblesse de lignes qu'il convient d'encourager par ces temps d'imitation triviale de la nature.

Trois peintres de marine font preuve de talent à l'Exposition d'Anvers. M. van Moer a saisi la lumière éclatante des lagunes de Venise et l'a fixée sur la toile; ce canal Marti n'est pas brûlant et coloré comme une vue de M. Ziem, mais on sent cependant à la fois l'humidité de l'eau et l'éclat intense du soleil. M. Jacob Jacobs,

dans quatre sites pris dans des pays fort différents, montre le même talent de coloriste; dans la vue du golfe de Lépante surtout, la meilleure des toiles de M. Jacob Jacobs, le soleil brûle les maisons et les navires de feux empourprés, la mer est embrasée, les nuages sont chargés d'une lueur incandescente. Si cet artiste montrait partout la même fermeté de dessin, la même puisssance de coloration, nous n'aurions que des éloges à faire de ses quatre tableaux. Les deux marines de M. Clays nous offrent un ensemble d'excellentes qualités; M. Clays est un vrai coloriste et ses marines sont peintes dans un ton doré d'un aspect charmant. Les cordages et les mâts se détachent sans dureté sur l'horizon éclatant de lumière, l'eau tranquille clapote sous la brise fraîche du Nord et le lointain immense se développe sous un ciel tout ensoleillé.

La sculpture est de beaucoup inférieure à la peinture dans l'école flamande, et sauf quelques timides efforts de deux jeunes gens, MM. Bogaerts et Deplyn, qui méritent d'être encouragés, nous ne trouvons rien qui vaille la peine d'être regardé.

Il ne sera pas difficile maintenant de fixer et de comparer les tendances des écoles diverses après en avoir analysé les productions. Nous ne reviendrons pas sur l'école allemande; chez elle, une étude absorbante de l'antique, un dédain de la nature et du modèle, et un mépris de la couleur, détruisent l'effet d'un travail persévérant, d'une recherche constante du style. Seuls, les artistes de Dusseldorf sont arrivés à une certaine couleur, mais à quel prix, et quelle couleur!

Nous ne rencontrons donc au Salon d'Anvers que deux écoles capables de lutter ensemble : l'école belge et l'école française. Or, une scission s'est produite dans l'école belge. A Anvers, le véritable foyer de l'art en Belgique, le temple de la gloire de Rubens, les artistes se sont déclarés les intrépides défenseurs des tendances de l'ancienne école flamande et ont conservé le culte de la couleur, la largeur de l'exécution et une grande habileté de brosse, signes distinctifs de l'art flamand du XVII[e] siècle. Les Hollandais, sans direction et sans maîtres, se sont mollement laissé entraîner à la remorque de l'école anversoise depuis le grand mouvement, aussi bien artistique que politique, de 1830. C'est ainsi que nous ne considérons pas les Hollandais comme formant une école séparée. Les artistes Anversois se distinguent donc, et c'est ce qui crée leur originalité, par une préférence pour la couleur que ne possède pas au même degré l'école rivale de Bruxelles. Ici, les souvenirs des grands maîtres flamands du passé sont moins vivants et moins présents; les rapports avec Paris, bien plus faciles et bien plus fréquents, ont doucement entraîné les artistes d'une admiration sans bornes à une certaine imitation qui détruit le caractère national de la peinture belge. Si nous bannissons les originalités exceptionnelles, MM. Leys, Gallait, et quelques autres, nous constaterons plus de hardiesse, plus d'observation de la nature, un caractère plus personnel, chez les peintres d'Anvers, chez MM. van Lérius, Verlat, Alma Tadéma et Lies, que chez les artistes bruxellois. Je ne fais point ici acception de mérite; il est bien certain que certains peintres, bien connus à Paris, possèdent une habileté, une finesse, un goût que ne connaît pas l'école anversoise; mais leur exemple détourne l'école de sa véritable tendance, et, tout en l'illustrant par leurs œuvres, ils l'égarent par une fausse direction. Les maîtres de l'école belge, si elle ne veut pas perdre son originalité et devenir seulement une des ramifications de l'école française, ne sont pas à Paris; ils sont dans le Musée et à la cathédrale d'Anvers, à Gand, à Bruges, à Saventhem, à Bruxelles même, partout où les immortels maîtres du XV[e] et du XVII[e] siècle, les Hemling, les van Eyck, Rubens, van Dyck, ont laissé des témoignages de leur talent. L'exemple de ces grands artistes vaut bien celui de nos contemporains

et il a le mérite de diriger les Belges qui veulent les étudier dans les véritables voies du tempérament national et de l'art flamand.

Nous ne terminerons pas ce compte rendu sans signaler à l'émulation des sociétés provinciales de beaux-arts en France les magnifiques résultats auxquels une société particulière est parvenue en Belgique, après soixante-quinze ans d'existence, grâce à la sagesse de ses institutions, qui mériteraient une longue analyse, au désintéressement et au dévouement de ses administrateurs, à la persévérance et à la générosité de ses membres. La Société pour l'encouragement des Beaux-Arts parviendra cette année au moyen des souscriptions, dont le nombre est de deux mille cinq cents, de l'émission de billets pour le tirage de sa loterie, de la vente du catalogue et du prix d'entrée au Salon, à acheter pour les répartir, par le tirage au sort, entre ses souscripteurs et les preneurs de billets, des œuvres d'art pour une valeur de soixante-dix mille francs à peu près ; chaque année, des amateurs venus de Hollande ou de la Belgique achètent pendant le Salon des tableaux pour une somme à peu près égale ; et nous ne comptons pas encore les commandes que cette exposition procure aux artistes. Quelle est la société particulière pouvant offrir des résultats aussi considérables, si l'on songe surtout que la Société d'Anvers, tourmentée et entravée cette année, pour de mesquines rivalités ou de basses jalousies, n'a pas atteint les résultats qu'elle pouvait légitimement espérer si elle eût obtenu de tous les artistes un concours loyal et désintéressé ?

J. J. GUIFFREY.



LES CONCOURS

DE SCULPTURE ET D'ARCHITECTURE



Si tous les ans le public se montre empressé à visiter le palais des Beaux-Arts au moment des concours pour les grands prix de Rome, cette année il s'y rendait poussé par une curiosité plus vive que d'habitude, les réformes introduites à l'école ajoutant à cette exposition un intérêt tout particulier. Aussi le désappointement a-t-il été grand lorsqu'on sut que, faute de juges, le concours de peinture était retardé de quelques jours. Notre mission, pour aujourd'hui, se bornera donc à parler des concours de sculpture et d'architecture; celui de gravure en taille douce ayant été d'une faiblesse telle, qu'aucun des quatre concurrents n'a été couronné et qu'il est facile de prévoir le moment prochain où la gravure cessera d'être, si l'État ne cherche à relever cet art par quelques moyens extraordinaires.

Le sujet choisi pour la sculpture est tiré de l'*Odyssée*. Ulysse, de retour dans sa patrie, se fait reconnaître de tous en tendant l'arc que les prétendants ne peuvent faire ployer. Sur les dix logistes admis à concourir, trois se font remarquer par des œuvres dignes d'attention : M. Delaplanche, élève de M. Duret; M. Deschamps, élève de MM. Jouffroy et Fabisch, et M. Combarieu, élève de M. Dumont.

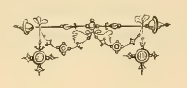
Le grand prix a été donné à M. Delaplanche, né le 28 février 1836, à Belleville (Seine). Sa figure, qui se distingue par un sentiment d'élégance, peut-être trop affecté dans le mouvement des hanches, montre aussi des qualités précieuses d'exécution ainsi qu'une connaissance réelle du corps humain. M. Deschamps, né à Tournus le 1er novembre 1841, a été également couronné. On sait qu'aux termes du décret du 6 décembre dernier, et afin de ne pas préjudicier aux droits des jeunes gens âgés de moins de vingt-cinq ans, les conditions d'âge prescrites par les nouveaux règlements ne seront obligatoires qu'en 1867, c'est-à-dire que pour l'année 1864, de même que pour les deux années suivantes, un second premier prix pouvait être décerné à un élève *nouveau*, si l'auteur du projet, ayant obtenu le premier numéro de classement, avait dépassé l'âge réglementaire. Le plâtre de M. Deschamps montre, moins que celui de M. Delaplanche, la compréhension du sujet et un certain mépris pour les grandes lois de la sculpture. Ulysse, pour courber l'arc, fait de tels efforts, qu'un tenon est devenu absolument indispensable. Pour notre part, nous n'aimons guère en sculpture ces mouvements excessifs qui compromettent la solidité du marbre et inspirent un

sentiment d'effroi. Que deviendrait Ulysse, si l'arc rompait entre ses mains? Aussi, malgré le talent déployé par M. Deschamps pour balancer les lignes de sa figure, comprenons-nous l'hésitation du jury ayant à décider entre son œuvre et celle de M. Combarieu, exécutée avec moins de chaleur, mais plus sagement composée. A cette dernière statue, nous reprocherons le modelé mou et languissant des bras ainsi que leur mouvement horizontal qui laisse le héros sans force et trahit un manque d'observation.

Le concours d'architecture offrait un plus grand intérêt. Aux programmes magnifiques qui permettaient aux élèves de s'abandonner à toute la fantaisie d'une imagination déréglée et les conduisaient à tracer des plans de palais fantastiques, pour la construction desquels des milliards n'eussent point suffi, nous avons vu succéder un projet d'une simplicité extrême : un hôpital à élever au milieu des montagnes. Si presque tous les élèves ont établi des portiques ouverts aux vents et à la neige dans ces pays désolés par les frimas, si tous ont dessiné une église, hors de proportion, par les dimensions et la richesse, avec les faibles ressources de pauvres frères hospitaliers, la plupart, nous sommes heureux de le dire, ont fait un effort dans le sens pratique. Beaucoup de projets présentés offraient dans leur ensemble une donnée raisonnable. des dispositions en harmonie avec la destination du monument, et des divisions extérieures répondant aux divisions intérieures. C'est M. Guadet, né à Paris le 25 décembre 1834, et élève de M. André, qui a été le lauréat couronné. Son projet, exécuté avec une légèreté admirable, montre une façade sévère dans le goût roman et qui doit sa beauté plus au caractère des lignes qu'à la variété des ornements; le plan en est simple et clair. M. Dutert, élève de MM. Lebas et Ginain, avait été également jugé digne de recevoir un grand prix; mais ayant dépassé d'un mois la limite d'âge fixée, et M. Guadet comptant aussi plus de vingt-cinq ans, il n'a pu profiter du bénéfice du décret. Aussi une pétition a-t-elle été aussitôt présentée au ministre de la maison de l'Empereur et des Beaux-Arts, et il y a tout lieu de croire qu'il y sera fait droit. Après ces deux projets vient celui de M. Pascal, élève de M. Questel; moins agréable pour la partie décorative, son hospice ne cédait en rien à ceux de ses rivaux pour la lucidité et la largeur du plan.

Pour conclure, nous dirons qu'on a tout lieu d'être satisfait des concours de cette année, et surtout du concours d'architecture qui, si on le compare à celui de l'an dernier, montrait certainement une moins grande dépense d'imagination, mais un sens pratique bien supérieur et une recherche voulue des appropriations spéciales. qualités sans lesquelles l'architecture est un art sans valeur.

E. G.



Le Directeur : ÉMILE GALICHON.

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOIT, 7

LES CABINETS D'AMATEURS

LA GALERIE POURTALÈS



I.

OBJETS D'ART ET DE CURIOSITÉ.



On se sent, malgré soi, saisi d'un profond sentiment de tristesse en abordant la description d'un cabinet dont l'inventeur n'existe plus, et dont les précieux débris vont bientôt s'éparpiller au gré des enchères publiques. Il ne s'agit pas seulement d'apprécier, au point de vue de ses goûts particuliers, avec sa liberté individuelle, tel ou tel ordre de monuments ; il faut se pénétrer du souffle intellectuel qui avait donné la vie à ce corps complexe ; il faut évoquer l'âme absente et lui arracher le secret de ses plus intimes pensées, afin d'en perpétuer au moins le souvenir.

Cette tâche est rude toujours ; elle nous paraissait particulièrement lourde en pénétrant dans le mystérieux hôtel Pourtalès. On sait avec quelle discrétion les portes en étaient ouvertes : les intimes, quelques rares savants, obtenaient le droit de contempler ces merveilles, et pour-

tant, rien qu'au seuil, on voit que cette demeure italienne est le cadre d'un de ces musées comme l'Italie du XVIe siècle en possédait tant; on sent qu'une énergique volonté a réuni, dans ces galeries diverses, les monuments d'une esthétique de l'art. De toutes parts, sur les parois du vestibule, dans la cour, ce ne sont que bas-reliefs antiques, bustes ou statues sur leurs piédestaux de marbre; un escalier d'une structure grave et légère à la fois fait pressentir le luxe d'un palais, car cet escalier lui-même est un musée; sculptures, terres cuites de Lucca della Robbia, tableaux de toutes les époques, depuis les mystiques du XVe siècle jusqu'à Pater et David, mille choses curieuses suspendent vos pas et vous préparent aux splendeurs de la galerie de peinture. Des salles, envahies par les bronzes et les curiosités de tous genres, y communiquent pour donner accès dans la chapelle, meublée elle-même des plus beaux ouvrages sacrés ou profanes.

Plus encore que dans la collection Debruge-Duménil, on trouve ici des chefs-d'œuvre divers; tous les peuples, tous les âges, toutes les écoles y sont représentés; quelles que soient les prédilections du visiteur, il se sent arrêté forcément devant des ouvrages d'un genre auquel il se serait cru indifférent. C'est qu'il est tel bronze, tel ivoire, aux dimensions réduites, dont l'ampleur de style, la majesté d'exécution, font de la grande statuaire; certaines œuvres de terre montrent la même intention de dessin et de faire qu'une peinture sur panneau; certains émaux ont le même intérêt d'art ou d'histoire que les crayons de Clouet et de Dumonstier. Un sceau unique marque ces choses et les soustrait aux mesquines classifications, c'est le sceau du génie : tout ce qu'il illustre devient chef-d'œuvre; le travail où il manque n'a plus de nom dans aucun ordre d'idées; c'est un avortement. M. le comte Pourtalès l'avait compris en colligeant les seules pièces animées par cette pensée, qui est le but de l'art, la recherche du beau.

Or, constater cette recherche par les monuments qu'elle a enfantés, démontrer les efforts infinis qu'elle a inspirés aux générations successives, c'est écrire en caractères saisissables pour tous l'histoire de l'esprit humain; voilà pourquoi une collection de la nature de celle formée par M. Pourtalès n'émerveille pas seulement les *dilettanti*; elle éclaire encore le philosophe en lui montrant les traces palpables de l'influence du génie des peuples sur les lois religieuses et civiles, et de celles-ci sur les artistes; elle intéresse le simple curieux en lui apprenant les principes d'éclectisme qui permettent de ne point méconnaître l'admirable perfection d'une œuvre grecque, et d'applaudir encore aux travaux du Moyen-Age ou de la Renaissance, aux ingénieuses conceptions de l'ex-

trême Orient, enfin à tout ce que, dans ses manifestations diverses, le génie a marqué de ses inspirations, ou de cette interprétation nouvelle des choses connues, qui équivaut à l'invention.

A ce dernier point de vue, rien ne saurait être plus curieux que l'étude des bronzes de la Renaissance. Est-ce l'imitation des merveilleux antiques mis au jour en si grand nombre par les papes et les princes italiens? Est-ce le fruit d'une ambitieuse émulation et d'une tentative hardie de rivalité? Rien de tout cela : l'étude des anciens chefs-d'œuvre de la littérature et des arts avait ranimé l'esprit assoupi des races italiques; dans l'effervescence de l'inspiration, leurs peintres, leurs statuaires, cherchaient tour à tour à diviniser la forme ou l'idée, et passaient avec une incroyable facilité de l'iconographie païenne à l'hagiographie chrétienne. Donatello, dont on admire les saintes images, se montre ici dans un bas-relief qu'on croirait exhumé des ruines de Pompéi. Un bacchant accoudé, couronné de lierre, lève la main gauche en dressant l'index et l'auriculaire dans le geste souvent reproduit sur les vases ou les bijoux mystérieux; en face de lui est une ménade entourée de pampres, à demi-étendue, et qui presse son sein gauche dans un élégant rhyton; l'arrière-plan montre l'hermès panisque et les autres symboles de l'ivresse des sens; puis, sous un masque et dans une tablette, on lit: *Natura fovet quæ necessitas urget*; la nature favorise ce que commande la nécessité. Ne pourrait-on se croire en présence d'un ex-voto dessiné au temple de Priape? Il y a loin de là aux chastes images, aux continentes idées du christianisme. N'importe, ce qu'il faut admirer ici, c'est le haut style qui place l'artiste au niveau des plus habiles modeleurs de l'antiquité. Cette œuvre est-elle originale? Est-ce une reproduction contemporaine de la magnifique épreuve aujourd'hui classée en Angleterre? La question a son importance. Une note manuscrite, placée derrière la plaque de M. Pourtalès, semble attester une origine officielle; conservée depuis le XV[e] siècle par la famille Del Benino, à Venise, la pièce a passé ensuite dans la collection du comte Cicognara. Or, l'éminent historien n'aurait certes pas ouvert sa galerie à une contrefaçon. On sait, d'ailleurs, que des fragments de cette composition ont été répandus par Donatello. Il faut pourtant le reconnaître, le médaillon acquis par l'Angleterre est tout différent de celui-ci; la ciselure en est merveilleuse, trop fine même; un encadrement à damasquines d'argent indique que l'artiste voulait produire un bijou hors ligne. Ici, au contraire, il aura conservé la seule impression de sa première pensée et la touche inspirée de sa cire.

Ces différences dans la manière d'animer le bronze sont fréquentes chez les Italiens, et la collection en fournit maintes preuves; sous le

n° 1595, nous apercevons une femme debout, élevant de la main droite un miroir, tandis que son bras droit pendant tient le linge dont elle vient de se servir en sortant du bain; la tête, à peine ébauchée, étonne d'abord; en regardant mieux, on voit se perdre dans la masse les traits disgracieux du type nègre. Séduit par la sveltesse nerveuse de la race africaine, l'artiste a modelé ce beau corps, ces extrémités élancées, sans s'occuper du masque qui les surmonte, et il nous a transmis son impression sans la dissimuler par aucun artifice [1].

Beaucoup d'œuvres n'ont d'autre but que ce besoin du sculpteur de revêtir sa pensée d'une forme tangible; pétrissant la cire en maquettes chaleureuses, les Florentins demandaient au bronze de rendre durables ces éclairs d'inspiration. C'est ainsi que se sont produites les nombreuses Vénus, aux attitudes variées, et cette jeune femme assise, les jambes croisées, qui achève de natter sa chevelure.

Mais parmi les entreprises plus hardies, il en est de bien dignes d'étude; le n° 1573 n'est rien moins qu'une redite de la Vénus accroupie; un genou en terre, le bras gracieusement élevé sur la tête, la déesse passe sur son beau sein une draperie légère; animée d'un sourire juvénile, la tête est charmante; les formes ont une pureté nerveuse qui n'est pas celle de l'antique, mais qui n'en frappe pas moins vivement; le charme d'une patine flave, mince, luisante, fait ressortir sans dureté les perfections du modelé et donne à cette œuvre un caractère saisissant [2]. On peut en dire autant de la figure de baigneuse agenouillée qui, soulevant l'extrémité de son pied droit, cherche à en extraire une épine. Sous la teinte dorée qui recouvre le bronze, on ne doit pas chercher la forme divine; mais en admirant les membres élégants et bien proportionnés, le corps souple et ferme de la jeune fille, on croit voir une riveraine du Tibre ou de l'Arno, qui, après avoir cherché la fraîcheur dans l'onde, confiante dans les épais feuillages qui l'entourent, se livre tranquillement aux soins de sa toilette et laisse caresser ses charmes par la brise du soir [3].

Les Florentins ont réussi dans un autre genre; la figurine que nous reproduisons en tête de l'article aurait pu être cachée dans les cendres volcaniques, puis livrée aux curieux comme une trouvaille de l'antique Pompéi. Voyez ce corps obèse, ces jambes fléchissantes, cette tête chauve qui souffle dans la tuba; n'est-ce pas là le comique de la comédie aristopha-

1. On a décoré parfois cette rare figure du nom de Vénus africaine.

2. Celle-ci est la plus belle et la plus réputée des épreuves connues.

3. Voir page 381.

nesque, tel que l'aurait applaudi un Athénien? Substituez l'enduit verdâtre de la patine antique au brun fuligineux qui recouvre cette statuette, et chacun hésitera sur son origine. Une autre création délicieuse est ce jeune enfant qui, les jambes écartées, les mains levées dans le geste de l'admiration, semble arrêter ses yeux émerveillés sur quelque brillant papillon posé à terre. Tout est naïf et suave dans cette composition; elle peut rivaliser avec une peinture pour la sûreté d'expression et la justesse du mouvement.



BAIGNEUSE (Bronze).

Il faudrait parler encore de quelques figures de dieux, de héros, esquisses vigoureuses, hardiment campées, modelées avec une largeur de touche que la fonte à cire perdue rend dans toute sa fraîcheur primitive; cette abondance des artistes du XVIe siècle était le seul écueil qu'ils eussent à redouter; obligés, par les procédés d'alors, de répéter autant de

fois un modèle qu'ils avaient à en fournir d'épreuves, ils prenaient une facilité de faire, un sans gêne qui les jetait parfois dans la manière; à force de chercher la tournure, ils l'exagéraient et tombaient dans l'excès qu'on peut reprocher à la statuette n° 1587, charmante d'ailleurs.

Avant de quitter le XVIe siècle et l'Italie, mentionnons quelques ouvrages importants à un autre point de vue. Les élégances du mobilier moderne doivent leur origine à cette époque intéressante; inventeurs d'une ornementation exubérante, les maîtres de la Renaissance firent pénétrer l'art dans les palais, sous toutes les formes et pour tous les usages; nous trouvons donc des flambeaux, des coffrets, des écritoires, de simples sonnettes où les décors gracieux et savamment combinés entourent le blason des nobles ou la devise des riches; voici une remarquable cloche de table relevée d'arabesques du meilleur style et portant cette inscription : COSMAS MEDICVS ARCH. GAU. M. Dubois avait cru retrouver là le nom de Cosme de Médicis, le chef de la race des princes de Florence; mais l'ornementation de la pièce est postérieure à 1464, et l'écu bandé de six pièces au griffon contourné n'a rien de commun avec les armoiries bien connues de celui que les Toscans surnommèrent le *Père de la patrie*.

Une autre sonnette fort remarquable et portant une invocation à la Vierge, est datée de 1569 et signée du nom peu italien de PETRVS GHELNEVS. C'est qu'en effet le feu sacré était répandu partout. La France, encouragée par Louis XII et François Ier, avait montré des tendances vers le grand art; ses statuaires, inspirés par d'autres types et par des idées différentes, cherchèrent moins que les Italiens à se rapprocher de l'antique; mais ils exprimèrent avec un rare bonheur la distinction des classes privilégiées d'alors et l'élégance du grand monde; les nymphes de Jean Goujon et de Germain Pilon sont de nobles dames, et non des êtres de race divine.

Est-ce au dernier de ces deux artistes qu'il faut attribuer le buste dont nous donnons la gravure hors texte? Ce buste est-il celui de Charles IX ou de Henri III? Voilà des questions qui, sans ajouter au mérite de l'ouvrage, le rendent particulièrement intéressant. Si nous cherchons d'abord pourquoi M. Dubois avait décoré cette effigie royale du nom de Charles IX, nous en trouvons la raison parmi les monuments du Musée du Louvre; on y voit, avec la date de 1568, un marbre de Germain Pilon portant un costume analogue et non identique à celui du bronze. Ce marbre, mutilé, a reçu une tête moderne copiée sur les portraits du prince lorsqu'il avait dix-huit ans. C'est donc dans l'iconographie peinte ou gravée qu'il faut chercher la comparaison que le buste du Louvre est impuissant à fournir. Or, après avoir étudié le livre célèbre



HENRI III

[illegible]

acquis par le Musée des Souverains [1], les tableaux et dessins de notre école primitive, et les richesses chalcographiques réunies à la Bibliothèque et mises à notre disposition par la complaisance de M. Arnaudet, voici ce qui nous a paru démontré : Charles IX est constamment représenté presque imberbe, avec des traits incomparablement moins durs que ne devinrent ceux de son frère ; celui-ci, d'après Germain Pilon lui-même et les autres documents authentiques, avait les lèvres assez épaisses, les plis du visage prononcés, les yeux fermés, obliques, et l'expression générale d'une fatigue morale dont n'avait pu être atteint un souverain de vingt-deux ans gouverné par sa mère. Tel apparaît Henri III dans le bronze de la collection Pourtalès; un argument puissant en sa faveur ressort encore de la couronne héroïque qui décore ce buste. Où la flatterie la plus osée aurait-elle été chercher les lauriers de Charles IX? Henri III avait mérité les siens à Jarnac, à Montcontour, à La Rochelle, et mieux encore en arrêtant les Allemands sur les rives de la Loire.

Comme œuvre d'art, cette pièce est des plus remarquables; large de modelé, vivante, étudiée avec goût dans les détails, elle révèle la main d'un des maîtres de l'époque. Quel pourrait donc en être l'auteur, sinon le statuaire illustre auquel nous devons les marbres de Henri II, Charles IX et Henri III lui-même? Ce dernier buste montre des traits plus jeunes que ceux du bronze, mais exprimés avec la même science et le même esprit; si, d'après les plans accentués par la fonte, nous estimons l'âge du modèle, Henri III devait atteindre trente-six ou trente-sept ans lorsque Germain Pilon le modelait de nouveau; nous arrivons donc à l'année 1587, lorsque l'artiste était dans toute la maturité de son talent [2]. La redite du costume sculpté en 1568 est une preuve de plus; le statuaire devait plutôt se rapprocher d'une œuvre ancienne que répéter, à peu d'années de distance, des ornements semblables dans l'armure et le manteau d'un même prince. Enfin, comme travail, ce bronze est identique à la statue du chancelier René de Birague, œuvre authentique du maître.

Parmi les œuvres françaises, nous remarquons encore deux bustes, l'un de Henri IV sous forme héroïque, l'autre de Marie de Médicis avec ses bijoux, ses broderies et son col godronné. Certes nous pourrions hasarder le nom de Barthélemy Prieur, à propos de ces bronzes, si beaucoup d'autres artistes de talent n'avaient illustré le règne du Béarnais.

Revenons sur nos pas, afin de nous arrêter quelques instants devant

1. Remercions ici M. Barbet de Jouy, qui a bien voulu nous le communiquer en l'éclairant de ses savantes explications.

2. Il est mort en 1590, une année après Henri III.

une figure de Cérès, dont le style semble annoncer le passage du XVIe au XVIIe siècle, et une main étrangère à l'Italie; le bronze, à peine couvert, n'a plus cette brillante et chaude glaçure inventée par les Florentins, mais la tête a une expression de fierté farouche, les membres ont cette élongation distinguée qui rappelle les traditions de l'école de Fontainebleau. Un peu de chiffonné dans les draperies, quelque maigreur dans le dragon symbolique placé derrière la déesse, voilà les seuls indices d'une époque déjà en décadence. Quant au geste, il est magnifique; marchant sans relâche le flambeau dans la main droite, c'est bien là Cérès, dans son désespoir divin, prête à aller chercher sa fille jusqu'au fond des enfers.

Si le bronze est la matière privilégiée des statuaires, il en est une autre qu'ils ont, dans tous les temps, taillée avec plaisir; c'est l'ivoire. Les *eburarii* antiques ont laissé des noms célèbres; le moyen âge a employé les plaques d'ivoire pour les autels portatifs à deux où trois feuillets, comme nous le montrent les nos 1510, 1513, 1514, etc.

De plus grands ouvrages sortirent des mains des tailleurs d'images de cette époque, et la collection renferme une figure de l'enfant Jésus portant le globe, qui — haute de 51 centimètres — peut être considérée comme une œuvre des plus importantes.

Le perfectionnement de l'art n'enleva rien à la faveur dont jouissait l'ivoire; si l'on en croit la tradition, les plus grands maîtres, Michel-Ange, entre autres, ne dédaignèrent pas de s'en servir. Sous le no 1477, voici un Christ qui lui est attribué; il ne nous paraît pas difficile de prouver que cette œuvre n'a rien de commun avec les sculptures dues au ciseau de l'auteur du tombeau de Jules II. Des formes grêles, des détails petits ne peuvent faire reconnaître l'homme qui taillait en plein marbre le Moïse et les Esclaves du Louvre. L'inscription du tabernacle en bois incrusté, construit vers la fin du XVIe siècle pour contenir cette pièce, n'apporte ici aucun témoignage qu'on doive sérieusement discuter. Quoiqu'il faille constater du mérite dans ce Christ, le véritable chef-d'œuvre de la collection est la figure de l'Hercule, no 1473; fièrement campé dans une attitude tranquille, il pose le pied droit sur la tête de l'hydre qu'il vient d'abattre, tandis que la main du même côté s'appuie sur la massue victorieuse. La beauté du dessin, la mâle énergie de la pose et des détails, indiquaient la main d'un artiste du XVIe siècle; on a donc mis sur cette délicieuse statuette le nom de Jean de Bologne. Nous ne nous prononcerons pas sur ce point délicat, à défaut d'éléments de discussion; ce qu'il y a de certain, c'est que l'ouvrage est d'un maître.

François Duquesnoy est notoirement connu pour occuper l'un des premiers rangs dans la sculpture en ivoire; nous trouvons, sous le



HERCULE,

Ivoire par Jean de Bologne.

nº 1480, un groupe de Vénus et l'Amour, que la notice indique comme ayant été laissé en gage à Livourne, par l'artiste, dans la maison où il mourut, en 1644; certes, ce groupe a du mérite; la forme y est cherchée, la grâce s'y trouve, mais avec une sécheresse de détails qui nous surprend de la part d'un homme habitué au maniement de la cire et de l'argile; il y a loin de là aux pièces nos 1489, 1490 et 1491, où l'on reconnaît sa touche; la première est un délicieux fragment; les deux autres sont des amours endormis dont l'artiste a bien fait de dissimuler les armes, car sous ce sommeil tranquille, dans ces traits détendus où l'on ne lit plus que la gracieuse bouffissure de l'enfance, qui reconnaîtrait le dieu fatal auquel obéissent les mortels, et que redoutait l'Olympe lui-même? Plusieurs groupes peuvent aussi être sortis de son ciseau, mais M. Dubois s'est peut-être laissé entraîner trop loin, en lui attribuant, ainsi qu'à Sarrazin, quelques statuettes de haut ou de bas-relief, qui nous semblent bien plutôt appartenir à l'école de Van-Opstal; c'est à cette même école que nous rattacherions la plupart des pots à bière montés, entourés de bacchanales.

On a désigné comme ouvrages florentins un Mercure tirant son épée et une Léda enlacée par le cygne divin; ces deux pièces de la fin du XVIe siècle sont en même temps maniérées de pose et faibles de modelé; elles annoncent une décadence avancée, et l'on sait, en effet, combien l'Italie a descendu rapidement le versant du Parnasse gravi par ses grands maîtres; le nº 1543 va nous en donner une singulière preuve; c'est une sorte de calice de forme chantournée, soutenu par une médiocre statuette d'enfant, qui porte sur une base large et de mauvais goût; au fond du vase, on lit : *Anche la figura e fatta al tornio*. 1681. Quel était donc cet homme qui se vantait d'appliquer les moyens mécaniques même à la facture du génie introduit dans sa composition? Il a pris soin de se nommer lui-même; sous le pied est écrit : *Fil. Senger torn. dei S G D di Toscana invenit.* Ce tourneur du duc de Toscane a donné pour pendant à sa pièce un calice en forme de chaire à prêcher, soutenu sur son escalier tournant; par le mauvais goût des détails, on daterait chez nous ce travail des plus mauvais temps du XVIIIe siècle. Ajoutons d'ailleurs que, comme métier, on ne peut rien voir de plus habile.

Revenons aux œuvres d'art, en mentionnant un assez joli bas-relief représentant le martyre de saint Sébastien, d'après le Parmesan; une bénédiction de Jacob, et Suzanne et les vieillards, qu'on dit être du Bernin. Si nous voulions d'ailleurs énumérer toutes les œuvres faciles et gracieuses que renferme la collection, il faudrait étendre à l'infini ces descriptions; d'autres choses plus importantes appellent notre attention, et

nous allons y arriver en hâte. Les monuments de l'émaillerie ne sont pas très-nombreux chez M. le comte Pourtalès, mais ils ont été si bien choisis, qu'on n'y rencontre presque que des chefs-d'œuvre; le plus ancien est un cloisonné sans analogue, dont M. le comte de La Borde a signalé les mérites avec le talent et l'autorité qu'on lui connaît. Dans un tableau de 19 centimètres de haut, entouré d'une bordure ornée de reliefs et de filigranes, on voit saint Georges debout frappant le dragon; derrière le saint est un arbre, auquel est attaché le cheval harnaché, monture du guerrier. Tous les grands contours de cette scène sont dessinés par un trait large et doré qui les détache nettement; les détails intérieurs sont formés de cloisons très-minces, également dorées, qui, comme autant de cellules, ont reçu la matière vitrifiable qui s'y est liquéfiée et solidifiée après la cuisson. Une inscription grecque illisible dit assez que ce travail a été exécuté à Constantinople vers le XI[e] siècle; mais ce qui frappe particulièrement, c'est la couleur des émaux, où l'on retrouve toutes les traditions de l'extrême Orient, et jusqu'au blanc grisâtre, *couleur de riz cuit*, fréquent dans les antiques produits de l'Inde et de la Chine.

Ces traditions orientales se retrouvent à un autre point de vue dans le bassin à laver les mains n° 1747. Celui-ci est en champlevé; le bronze y occupe tout le revers et d'assez larges espaces de l'intérieur; au centre, sur un fond bleu, est un cavalier armé portant le bouclier en amande sur lequel se détache une fleur de lis en bleu turquoise; le même emblème est répété deux fois sur la housse du cheval; autour est une bordure remplie par des caractères arabes. Six médaillons séparés par des ornements émaillés renferment des bustes d'anges ailés et nimbés, enfin, dessous, en gravure légère, sont les écus, disposés en rosace, de sept chevaliers ou princes souverains. Malheureusement, à ces anciennes époques, on n'avait pas encore imaginé l'artifice des traits qui expriment les métaux et les émaux, en sorte que les blasons sont illisibles. Au centre est un lion rampant couronné, qui peut être de Bohême, puis viennent le losangé bavarois, les trois fleurs de lis, la fleur de lis unique du cavalier de l'avers, un vairé, une croix ancrée, contre-croisée par une bande et une barre étroites, un écu parti, où les coquilles du pèlerin prennent la place d'honneur près du bandé héraldique. Cette curieuse pièce est évidemment du XIII[e] siècle.

Une belle crosse byzantine, des custodes, des plaques, mériteraient qu'on s'y arrêtât; mais voici Limoges et ses peintres, voici surtout une pièce qui, de longue date, a soulevé bien des convoitises : c'est la coupe de Marie Stuart. Exécutée en 1556, par Jehan Court dit Vigier, cette charmante coupe a dû être offerte par François II à sa belle fiancée,

Marie d'Écosse, qu'il épousa en 1558. L'écu d'or au on de gueules enclos dans un double trescheur fleuré et contre-fleuré de même, surmonté de la couronne fleurdelisée de France, en est une preuve suffisante. Cet écu, répété deux fois, frappe de ses vives couleurs au milieu des grisailles qu'il rehausse. Celles-ci sont bien dignes, d'ailleurs, d'un pareil bijou ; sur le couvercle Diane et son cortége sont exécutés avec une grâce de dessin et une légèreté de touche remarquables ; dans la vasque est le repas des dieux, arrangé d'après Raphaël ; quatre magnifiques médaillons renfermant des bustes meublent le dedans du couvercle ; enfin, l'extérieur de la vasque et le pied sont ornés d'arabesques du meilleur goût. Sans la signature de l'artiste, on pourrait certes attribuer cette œuvre à Raymond ou à Léonard Limousin.

Puisque ce nom se trouve sous notre plume, décrivons l'une des plus belles pièces du grand émailleur. On sait que de 1555 à 1556 il consacra son rare talent à la reproduction de portraits des princes et des hommes célèbres contemporains ; nous trouvons ici, avec ses initiales et la date de 1556, le buste de trois quarts d'Antoine de Bourbon, roi de Navarre, lieutenant général du royaume de France, sous la minorité de Charles IX, et père de Henri IV. Copiée sans doute sur une peinture de Clouet, cette tête est d'une réussite parfaite et d'un modelé doux et gras à la fois, qui en fait un des meilleurs spécimens de l'émaillerie peinte. Après l'avoir étudiée, on se demande, avec M. le comte de La Borde, ce qu'il manquait à Léonard pour être proclamé l'ancêtre de Petitot dans la peinture adoucie et perfectionnée.

Pierre Rexmon, Raymond ou Reymond, car il signe de l'une ou de l'autre manière, est représenté, dans la collection, par des ouvrages hors ligne ; arrêtons-nous devant ce triptyque où se voit la grande épopée chrétienne. Jésus buvant le calice de douleur, ouvrant les portes des limbes aux âmes des justes, et reparaissant devant les apôtres, après la résurrection. Exécuté avec talent, cet ouvrage montre l'emploi discret et bien entendu des carnations légères et des rehauts d'or ; et, comme si ce n'était point assez de son mérite, il acquiert un intérêt de plus par les deux écussons qui décorent son cintre : l'un est celui de Philippe de Bourbon, seigneur de Busset ; l'autre est parti des armes de ce seigneur et de celles de sa femme, Louise Borgia, fille de César Borgia, duc de Valentinois, et de Charlotte d'Albret.

La coupe et le grand bassin n° 1763 et 1765, exécutés par le même maître, se recommandent par un talent égal et par les armoiries qui les rehaussent ; celles de la coupe appartiennent à Antoine Sanguin, seigneur de Meudon, archevêque de Toulouse et gouverneur de la généralité de

Paris en 1544; cette date reproduite sur l'émail est sans doute commémorative. Le revers du bassin est d'une si riche et si savante composition, l'écusson du centre lui donne un éclat si puissant[1], qu'on éprouve un plaisir presque égal à l'étudier qu'à contempler, de l'autre côté, les scènes de la Genèse copiées sur les gravures de Lucas de Leyde. Nous



COUVERCLE DE COUPE ÉMAILLÉE DE MARIE D'ÉCOSSE.

pourrions mentionner aussi la coupe du maître, datée de 1572, où se voient le frappement du rocher et Moïse rendant la justice aux Hébreux; mais une pièce plus brillante encore attire nos regards : c'est le plat

1. Il est de la famille de Mêmes, qui fournit plus tard deux dignitaires à l'ordre du Saint-Esprit.

n° 1766, émaillé sur paillons par Jean Courtois ou Courteis et qui représente l'engloutissement de l'armée de Pharaon dans la mer Rouge. Peut-être un peu confuse, la composition est animée et rehaussée d'ailleurs par quelques figures empruntées à Raphaël; mais ce qu'il faut admirer c'est l'éclat et l'harmonie des teintes, rivales, en éclat, des pierres précieuses; c'est la technique habile qui place cette œuvre au niveau des plus belles que possèdent les musées.

Deux petits tableaux dus au même procédé, la *Visitation* et l'*Adoration des Bergers*, sont signés par Jean Limousin.

Jean Laudin vient ensuite, avec ses émaux à reliefs, ses peintures polychromes qui sentent, hélas! une complète décadence; pourtant Pierre Nouailher se montre encore avec deux bons ouvrages : l'un est l'encrier n° 1782, l'autre un tableau en grisaille représentant saint Jérôme en prières; le fondu des teintes en est admirable; l'artiste a su donner à ses noirs une délicatesse qui se prête au modelé vaporeux et rend cette peinture aussi douce qu'un camée.

Passer de l'émail peint sur cuivre à la peinture émaillée sur terre cuite, ce n'est que changer d'excipient; dans ces vulgaires terrailles immortalisées par l'art, la collection offre encore des pièces fort précieuses. L'une des plus anciennes est le tableau rapporté d'Italie par M. Delange, et signé d'un chiffre inconnu composé d'un T et un B conjugués. Cette marque a été donnée par tous ceux qui se sont occupés de céramique; mais ce que personne n'a fait ressortir, c'est la finesse et la beauté de la composition, empruntée à Albert Dürer ou à son école : on y voit le Christ sortant du tombeau et portant, en signe de triomphe, le vexillum chargé de la croix rouge; les soldats, terrifiés par l'apparition céleste, tombent et se cachent dans des attitudes diverses. L'expression des têtes, le rendu des armes et des vêtements, la précision des fonds, tout montre le soin avec lequel le carton du maître a été suivi, et il fallait qu'il eût un grand mérite pour séduire les premiers artistes de la fabrique de Faenza, auteurs de cette plaque.

On peut, du reste, prendre une idée fort exacte de la marche de l'art céramique en Italie, par les spécimens de la collection ; les ouvrages à reflets cuivreux de Pesaro y sont représentés par un plat, de style sévère, inscrit de la devise : UN BEL MORIRE TUTTA LA VITA ONORE; la fabrique de Deruta s'y montre avec un sujet plus singulier que plaisant, tiré des *Métamorphoses* d'Ovide; *il Frate*, pauvre dessinateur, l'a exécuté en 1545, en employant encore les reflets nacrés. Est-ce à cette même fabrique, travaillant dans des temps meilleurs, est-ce à Pesaro ou bien à Gubbio qu'il faut attribuer la charmante coupe dite *amatoria*?



BIBERON,

Faïence d'Oiron.

La délicieuse femme casquée qui la décore n'a reçu que son nom : PHILOMENA ; l'épithète de *bella* eût été un pléonasme. L'usine de Gubbio montre son rouge rubis dans les spécimens n° 1689 et 1694 ; enfin toutes les ressources de la palette minérale, unies à un dessin correct, apparaissent dans la coupe représentant la descente d'Orphée aux enfers ; elle est signée : FRA. XATO A DA ROVIGO I VRBINO, Francesco Xanto Avello, de Rovigo, in Urbino. Ce maître, l'une des célébrités de la majolique, est l'auteur du plat n° 1699, où figure la fable de Glaucus et Scylla. La fabrique d'Urbino est l'une de celles qui ont le plus produit ; le Joseph chez Putiphar, d'après Raphaël, diverses coupes d'accouchées, une fiasque à mascarons, une brocca, donneront une idée complète de la variété de ses décors.

Les curieux regarderont encore une jolie coupe à pied du genre gravé sur engobe, dit *sgraffito ;* mais les regards s'arrêteront de préférence, les enchères folles se porteront sur le délicieux biberon en faïence fine française de la fabrique d'Oiron. Nous n'avons pas à le décrire, sa réputation est faite et il occupe, dans la monographie de M. Delange, une des places d'honneur. Néanmoins, son avenir nous intéresse ; c'est lui qui va prouver si la valeur des faïences fines tenait moins à leur mérite qu'à une fausse attribution d'origine ; l'une des plus belles œuvres de Cherpentier et de Bernart intéressera-t-elle moins qu'un vase ordinaire sauvé du vaisselier d'Henri II? La réponse est proche et va, nous l'espérons, démentir en faveur du bon sens les prévisions de M. Benjamin Fillon.

Si le savant poitevin se montre sévère pour les amateurs, à propos des faïences fines, il est cruel pour Palissy ; non content de lui enlever sa couronne d'inventeur du genre rustique, il lui refuse le talent d'artiste et prétend attribuer à d'autres mains que les siennes les figures qui enrichissent ses chefs-d'œuvre. Nous trouvons, chez M. Pourtalès, des terres sigillées d'un assez haut mérite pour relever le courage des admirateurs du potier de Saintes ; ce sont d'abord des plats à reptiles d'une fort belle exécution, et une charmante aiguière semée de fossiles, de plantes et d'animaux grimpants, dont l'anse gracieuse est formée par une couleuvre ; la salière n° 1735 et des plats à jour ou à mascaron en relief forment la part du décorateur ; enfin, une belle épreuve de la Vénus (1728), et la nymphe de Fontainebleau, montrent Palissy comme modeleur de figures. Nous n'hésitons pas, pour notre part, à lui attribuer ces dernières pièces, où l'on reconnaît certes les traditions de l'école du Primatice, mais non la touche précise et la science parfaite de Barthélemy Prieur.

Nous serions injuste si, parmi les merveilles de la collection, nous ne

citions en passant quelques-uns des ouvrages de Murano; nous trouvons encore là l'émail, non pas étendu sur le métal et la terre cuite, mais semé en rosée brillante, tissé en fils plus fins que ceux du ver à soie, sur une matière tellement ténue, d'une transparence si parfaite qu'on y verrait le travail des fées bien plus que celui des hommes; et quelles formes épurées, quelles coupes dignes de figurer aux banquets de l'Olympe! Ici, le verre a été teinté de l'azur du ciel, et des réseaux, des écailles d'or, rehaussées de teintes vives, l'enveloppent comme un filet métallique semé de pierres précieuses; la même parure sur verre blanc se voit sur la coupe n° 1786. Comment décrire le curieux travail à bulles d'air ou à grains de riz, si délicat et si varié, parfois coupé de simples traits blancs, parfois embelli de losanges en filaments des plus déliés? Un délicieux spécimen à *ritorti*, quelques autres vivement coloriés montrent la souplesse du talent de ces artistes perdus dans les lagunes vénitiennes, et qui ont rendu leur patrie désormais sans rivale pour les vitrifications.

L'Italie n'était-elle pas, d'ailleurs, le pays des miracles? Quelle contrée peut lui opposer un graveur aussi consommé que Valerio Belli de Vicence? Laissons parler Vasari : « Valerio Vicentino, dit-il, reproduisit toutes sortes d'intailles ou de camées avec une perfection et une facilité incroyables. Si la nature l'avait fait aussi bon dessinateur qu'il fut excellent graveur sur pierres, il eût dépassé de beaucoup les artistes de l'antiquité.

« Valerio fit, pour le pape Clément VII, une cassette de cristal de roche travaillée avec un art si merveilleux que le pontife paya, pour sa facture, deux mille écus d'or. Valerio avait gravé dans ces cristaux toute la passion de Jésus-Christ d'après des dessins qui lui avaient été fournis. Cette cassette fut ensuite offerte au roi François, à Marseille, par le pape Clément, lorsqu'il y amena sa nièce, donnée en mariage au duc d'Orléans, qui fut plus tard le roi Henri. »

Qu'est devenue cette pièce, introduite en France avec toutes les merveilles appartenant à Catherine de Médicis? Personne ne le sait; mais la collection Pourtalès possède une série de trente plaques en cristal de roche qui pourraient bien être la répétition des mêmes sujets; on y voit les sibylles, les prophètes, et des scènes du Nouveau-Testament aussi intéressantes par leur composition qu'admirables de finesse et de rendu. Nous citerons, entre autres, Pilate se lavant les mains et livrant Jésus au peuple, et la délivrance des âmes du purgatoire; dans cette dernière plaque, le groupe des élus est d'une élégance noble qu'on ne saurait trop louer; la première se recommande par la merveilleuse combinaison des plans qui permet de saisir, sans confusion, les figures principales et de

pénétrer dans cette foule où l'air semble circuler. La plupart des pièces sont signées; celle que nous venons de décrire porte : VALERIVS BELLVS VICETINVS FA. Le purgatoire est inscrit de la légende abrégée : VALER. BELLVS. VICETI.

Cette rare suite nous formerait une transition naturelle pour parler des autres gemmes gravées ou taillées; mais comment décrire tout cela? Combien de pages ne faudrait-il pas pour mentionner ces vases du xvi[e] siècle enrichis de montures précieuses? comment ne pas comparer les travaux européens à ces coupes d'agate et de jade, réduites, par les lapidaires orientaux, à la minceur d'un verre soufflé? Ici c'est le jade verdâtre, là le jade noir tout damasquiné d'or.

Passons, car d'autres séries nous appellent et demandent des descriptions plus spéciales; moins connues et moins accessibles au goût de tout le monde, elles ont besoin d'être interprétées dans leurs inscriptions, leurs emblèmes et leurs formes, souvent significatives.

Par une intuition heureuse, M. Pourtalès, plus spécialement amateur d'antiques, avait recueilli avec soin de précieux laques du Japon; ce ne sont point des étagères, des boîtes tapageuses; non : tout est concentré dans une vitrine exiguë; mais quelles merveilles offre cette réunion d'élite! Les laques impériaux, ceux sortant des manufactures princières, se montrent avec leurs marques officielles; voici, chose rare, une boîte à fard complète; son couvercle porte un délicieux groupe d'enfants japonais jouant au colin-maillard : en le soulevant, on trouve cinq boîtes à fond d'or, celle du milieu, cylindrique, est aux armes de l'empereur ecclésiastique (guik-mon), les autres, en forme de nœud d'étoffe, composent, par leur irrégularité symétrique, un tout complet. Plus loin est une cantine, laquée noire à bandes d'aventurine, rehaussée de l'oiseau de bon augure (fong-hoang) et des branches du kiri impérial; l'armoirie qu'elle porte montre qu'elle était destinée au prince de Moetsoe; la boîte aventurine couverte d'élégants rinceaux d'or, n° 2017, pourrait d'abord être considérée comme enrichie des mêmes insignes; en regardant mieux, on reconnaîtra que la rosace est composée de six tourteaux seulement, armes du prince d'Jio. Cette autre boîte, dont le cachet renferme une fleur à trois pétales et à trois étamines ornementales, a appartenu au prince de Kadsa; la coupe à anses plates, couverte d'un réseau d'or à fleurons quadrillés, est aux insignes d'Awa; toutes rivalisent par une exécution parfaite et une élégance suprême.

Pourtant, parmi les pièces non armoriées, il en est encore de fort remarquables; l'une se recommanderait déjà par la prédilection qu'a témoignée pour elle l'illustre auteur de l'*Histoire du Consulat et de*

l'Empire; chaque fois qu'il a visité la galerie, il a voulu revoir et toucher cet objet, bien digne de passer dans son cabinet choisi : boîte aux dimensions réduites, ce laque affecte, dans son contour, le galbe de deux pêches de longévité s'entre-croisant par leur sommet; d'un noir chaud, le vernis est si parfait qu'il peut rivaliser en poli et en profondeur de ton avec une agate orientale; près du pédoncule de la pêche supérieure ressortent des fleurs en burgan chatoyant portées par des tiges feuillées en or de relief; vers la base de la boîte un paysage d'or, aussi en relief, meuble la nudité du fond. Si l'on ouvre le couvercle à charnière on trouve intérieurement, et c'est la première fois que nous voyons pareille rareté, deux pots cylindriques couverts, en porcelaine archaïque, de la plus délicieuse exécution; une monture dorée borde le pourtour, et, en dedans, sont les disques en métal destinés à séparer le fard du petit tampon de cygne. On ne peut voir un bijou plus digne de la toilette d'une impératrice.

Une écritoire, garnie de tous les accessoires voulus, a la forme du Sse, instrument inventé par Fou-hi, et sur lequel tout écrivain prélude, avant de saisir le pinceau, pour demander aux anciens poëtes d'éloquentes inspirations. Ceci est de l'histoire de mœurs; parmi les objets de pure ornementation, il faut remarquer deux magnifiques bols couverts portés sur leurs présentoirs, un coffret étagère à deux vantaux ornés de paysages, puis de précieuses petites boîtes à fond d'or qu'on voit s'étaler sur les tables dans toutes les représentations d'intérieurs japonais, et qui n'ont d'autre but possible que d'égayer les yeux par leur admirable facture et leurs reliefs rivaux de l'or ciselé.

Pourquoi les laques se sont-ils présentés d'abord à nous dans l'énumération des œuvres de l'extrême Orient? C'est qu'en ce genre les Japonais sont restés sans rivaux, et que, malgré le talent des Huygens et des Martin, l'Europe n'a rien à comparer à ces délicieuses créations. Dans tous les autres genres, les Orientaux nous ont devancés sans doute, mais nous pouvons opposer souvent nos travaux aux leurs. Pour l'émail, voici, n° 2096, une exception; c'est la précieuse assiette achetée à la vente Debruge-Duménil, et qui offre la matière vitrifiable étendue, sans fond, entre une résille de cloisons de bronze; ce curieux travail est indien; il représente les plantes et les grues, emblèmes de longévité. Le bol n° 2095, également indien, est à excipient de cuivre comme la cuve chinoise à poissons n° 2094 ; ce sont des cloisonnés analogues aux travaux byzantins, mais les couleurs y sont distribuées avec une telle entente de l'harmonie, qu'une réunion de tons vifs, crus même, isolément, forme un ensemble agréable et velouté.

Quant au bronze, les Chinois et les Japonais l'ont fondu à cire perdue,

ciselé, répoussé au marteau et couvert d'inimitables patines; nous voyons, sous le n° 2035, un brûle-parfum dont l'inscription : *fabriqué pendant la période Siouen-te de la grande dynastie des Ming*, nous révèle un travail des années 1426 à 1435. Bien plus ancienne encore est la bouteille à double col, patinée en rouge, avec deux dragons qui lui forment des anses. La petite bouteille, fond brunâtre, semée de macules d'or, est un de ces tours de force que nos plus habiles, et Barbedienne lui-même, n'ont pu encore imiter. Il en est de même du sowaas, ce bronze rival de l'orfévrerie, catalogué n° 2039 à 2043.

Près de ces curieux spécimens sont quelques porcelaines indiquant, comme le reste, le goût parfait qui a présidé à la formation de ce cabinet; là, point de pièces capitales, mais de jolis objets d'un intérêt réel. Deux délicieuses coupes à bord évasé, garnies, auprès de l'anse, de dragons en relief, montrent les émaux sévères de la famille verte, livrée de la dynastie des Ming ; ces coupes ont une destination sacrée; sous la dénomination spéciale de Tsio, consacrée par les rites, elles servent aux libations dans les cérémonies annuelles du culte des ancêtres. Voici deux simples bols dont la forme flatte peu les yeux; mais ils sont inscrits de cette légende : *fabriqué pendant la période Wan-li de la dynastie des Ming*; ils datent donc de 1573 à 1619, et ils nous montrent un fond très-rare, violet de manganèse, orné de dragons impériaux émaillés en jaune. Ici sont de charmantes tasses imitant la fleur de chrysanthème, là d'autres à fond vert tendre gravé de vermicellé blanc, et portant des fleurs émaillées; elles sont datées du règne de Kien-long (1736 à 1795). Le n° 2065 est un modèle de soulier chinois qui prouve que nos faïenciers avaient été devancés dans l'idée de reproduire les chaussures en matière céramique.

Nous ne parlerons pas de quelques figures céladonées; les esprits ne sont pas encore suffisamment préparés pour qu'on mentionne ces grotesques images non loin des nobles productions de l'art grec. Si nous passons encore sous silence un singe en grès cérame, nous appellerons l'attention sur le vase à eau n° 2084 qui représente, en boccaro colorié, un groupe de pêches avec ses feuilles vertes.

Est-ce là tout ce que les curieux doivent chercher dans cette collection précieuse? Non certes; nous voudrions décrire en détail de curieuses plaques d'ivoire, sculptées dans l'Inde, et qui reproduisent les scènes de sa mythologie gracieuse; nous retrouverions des images du même genre sur un mortier moins ancien, délicieusement fouillé dans la matière éburnée; nous aurions encore à faire remarquer la délicatesse d'un étui renfermant une paire de lunettes chinoises en cristal de roche.

Et les armes, comment n'en pas parler ? Ce délicieux poignard indien monté de jade mérite qu'on s'y arrête. Le kris malais n° 1663 avec sa poignée d'ivoire en forme d'idole, sa lame en damas noir, a pour fourreau l'un des plus remarquables travaux d'orfévrerie qui se puisse voir; celui n° 1664, dont la poignée d'or est incrustée de pierres précieuses, a son damas ciselé et incrusté d'or; le serpent sacré forme l'arête de la lame et relève sa tête couronnée vers le talon, qu'entourent de charmantes arabesques d'or. Le fourreau, revêtu d'une lame d'or, a son épanouissement supérieur, en bois, doré et peint délicatement, particularité des plus rares.

Pourquoi citons-nous les armes orientales, puisque nous n'avons rien dit de quelques curieuses épées du XVIe siècle, et du beau casque en fer repoussé et ciselé qui ira certes se classer dans une *armeria* d'élite? C'est qu'on ne sait quoi choisir, dans un ensemble aussi splendide; c'est que, forcé de passer à la hâte sur mille objets intéressants, l'esprit hésite et se laisse entraîner parfois aux charmes de l'étrangeté, au brillant des métaux précieux et des gemmes.

Non certes, nous n'avons pas tout dit; nous n'avons pas signalé tout ce que ce cabinet pouvait révéler de nouveau pour l'histoire des arts ou pour l'histoire des mœurs. Mais nous avons hâte de céder la plume au savant qui va décrire les précieux antiques, au critique érudit qui parlera des toiles importantes réunies dans ce musée. Notre tâche consistait à prouver avec quel discernement M. le comte Pourtalès avait choisi les ouvrages de tout genre illustrés par le génie humain; une énumération moins longue eût encore suffi pour atteindre ce but.

ALBERT JACQUEMART.



LE MUSÉE DE L'ERMITAGE

A SAINT-PÉTERSBOURG

ET SON NOUVEAU CATALOGUE

(SUITE ET FIN [1].)

Dans la composition successive du Musée de l'Ermitage, la statuaire n'était ni oubliée ni négligée ; au contraire, nous voyons la sculpture des anciens marcher de pair avec la peinture des modernes. Dès le temps de Pierre le Grand, en 1719, on achetait à Rome la *Vénus* appelée Taurique (parce qu'elle fut placée dans le palais de Tauride), avec quelques autres pièces ; et si l'on manque de données positives sur les acquisitions faites pendant l'époque qui sépare la fondation de Saint-Pétersbourg et du véritable empire russe d'avec le règne de Nicolas, on peut supposer que la plus grande partie des sculptures gréco-romaines qui, des palais de Tzarskoë-Sélo et de Tauride passèrent dans la galerie de l'Ermitage, furent acquises par ordre de Catherine II. Toutefois la grande impératrice semble avoir eu plus de goût pour la peinture que pour la statuaire, et ses deux successeurs immédiats, Paul et Alexandre, semblent avoir partagé sa préférence. C'est Nicolas, et presque récemment, qui a permis qu'on formât le Musée de sculpture. En 1850, il achetait de M. Demidoff trente et un marbres antiques, dont seize statues ; en 1851, la collection Laval, qui comprenait cinquante-quatre pièces, la collection Nani, de Venise, et, de divers amateurs, divers morceaux séparés, soit en Italie,

1. Voir la livraison précédente.

soit en Russie même, tandis que le pape Pie IX lui faisait don de trois statues, six bustes et un bas-relief, en échange d'un terrain que l'empereur lui cédait sur le mont Palatin pour y pratiquer des fouilles. Alexandre II a brillamment complété l'œuvre de son père ; d'abord en acquérant, dans l'année 1859, la *Vénus*, aujourd'hui nommée de l'Ermitage, qui fut découverte, le 6 avril de cette année, à Rome, dans la vigna Mangani, près de la Porta-Portese, où elle occupait l'intérieur d'une espèce de petite chapelle (*ædicula quæ tota aperitur*, Pline.). C'est une œuvre admirable du grand art grec, élevée par les connaisseurs jusqu'au niveau de la *Vénus* de Médicis et de la *Vénus* de Milo. Puis enfin, par l'heureuse acquisition, faite en 1861, de soixante-dix-huit marbres antiques, dont quarante-trois statues, choisies dans la collection Campana avant que la France n'en achetât le reste. Parmi ces statues, toutes importantes par la provenance, la matière et le travail, on cite au premier rang : 1° un *Jupiter Nicéphore*, trouvé à la villa Barberini de Castel-Gandolfo, qui fut bâtie sur l'emplacement d'un palais de Domitien. Semblable au Jupiter Victorieux qui se voit sur les médailles de cet empereur, il passe pour supérieur au Jupiter colossal du Vatican ; et, s'il fallait en déterminer le haut prix, on n'aurait qu'à rappeler combien sont rares, parmi les antiques, les images du maître des dieux. 2° Une *Minerve pacifique*, un *Mercure*, un *Bacchus*, une *Vénus genitrix*, une *Naïade à la coquille*, une *Omphale* coiffée de la peau du lion, et portant la massue d'Hercule, etc.; puis un *Socrate* en pied, tenant la ciguë ; c'est la seule image entière du philosophe athénien, duquel on n'avait jusqu'à présent que des bustes ou des hermès ; puis un *Sylla* et un *Marc-Antoine*, les seuls, paraît-il, que l'on connaisse en marbre ; puis un *Auguste* assis, dans l'attitude et avec les attributs de Jupiter, etc.; 3° enfin la précieuse, l'unique collection des *neuf Muses*, supérieure à celle du Vatican, parce qu'elle est formée de statues qui, bien que de provenances diverses, sont presque égales par les proportions, et presque semblables par le style.

Le Musée de sculpture comprend aujourd'hui 361 pièces, telles que statues, bustes, bas-reliefs, vases, autels, sarcophages, etc., tous gréco-romains. Dans ce nombre ne figurent ni les antiquités égyptiennes et assyriennes, ni les antiquités, plus précieuses encore, trouvées dans les tombeaux de Kertch, l'antique Panticapée, où se tua Mithridate, et qui fut la principale cité du Bosphore Cimmérien. On s'accorde à les tenir pour de merveilleux spécimens de l'orfèvrerie des Grecs [1]. Le catalogue

1. Aux antiquités de Kertch on vient de joindre une pièce d'inestimable valeur. En

relatif à ces deux dernières parties de la collection n'est point encore publié. Celui que j'ai sous les yeux — et qui me paraît l'œuvre de l'habile négociateur pour l'acquisition des marbres Campana, M. Stépan Guédéonoff, — s'intitule modestement provisoire. Mais, en vérité, je ne vois pas ce qu'il pourrait ajouter à ces courtes et substantielles notices qui accompagnent le numéro et le titre de chaque pièce, à moins que ce ne soit, comme il le promet, leur exacte dimension.

Nous arrivons au catalogue de la peinture. Il est naturellement beaucoup plus considérable. Il était aussi beaucoup plus difficile à faire; et lorsqu'on se représente une telle masse d'œuvres, une telle foule de maîtres, une telle variété de genres, une telle diversité d'écoles, on conçoit quelle indulgence il faut accorder d'abord au travail du classement, puis à la rédaction des notices, qui doivent, en termes sommaires et précis comme des articles de loi, rendre un compte exact et suffisant de chaque école, chaque genre, chaque maître et chaque œuvre. Aussi, lorsque après avoir hautement rendu justice — nous voudrions pouvoir dire hommage — au mérite éminent de ce double travail pris dans son ensemble, nous voulons, dans le détail, présenter des observations critiques, elles n'ont d'autre objet que d'aider, suivant la mesure de nos connaissances et de nos convictions, à perfectionner encore un travail auquel on ne saurait ajouter que des corrections partielles. Nous recommandons dès lors nos critiques à l'indulgence de ceux qu'elles voudraient

fouillant un *tumulus* situé sur les bords du Dniéper, près d'Iékathérinoslaw, dans l'ancienne Scythie, un archéologue de Moscou, M. Ivan Zabeline, a découvert le tombeau d'une reine avec laquelle furent enterrés ses esclaves, ses chevaux, ses armes et ses bijoux. Cette découverte a livré, parmi d'autres objets intéressants sous divers rapports, un vase d'argent ciselé, d'une parfaite conservation, et d'une telle beauté de forme et de travail qu'il ne peut appartenir qu'à l'époque la plus florissante de l'art grec. Sa présence en cet endroit ne serait pas plus difficile à expliquer que celle des bijoux de Kertch, si ces ornements représentaient aussi des sujets ou des motifs pris à la Grèce, car le commerce portait partout les œuvres des artistes d'Athènes et de Corinthe. Mais les ornements de ce vase n'offrent que des sujets pris à la Scythie. Sa frise, entre autres, est comme une explication détaillée de la manière dont les anciens Scythes domptaient, pansaient, montaient leurs chevaux, et l'on retrouve là, sans nulle différence, les types actuels des Cosaques du Dniéper et de leurs petits et vigoureux coursiers, fils des chevaux arabes. Il faut donc supposer que des artistes grecs sont venus jusque sur les rives du Borysthènes pour ciseler les bijoux d'une reine scythe, comme d'autres artistes grecs sont allés, par exemple, en Asie Mineure, pour sculpter le tombeau de Mausole à Halicarnasse, ou le monument de Xanthe, appelé la *Tombe des Harpies*, dont les débris, recueillis au *British Museum*, sont dignes d'être comparés aux marbres mêmes du Parthénon.

éclairer et non blesser, de même qu'en les publiant ici nous les soumettons au jugement de tous les amateurs.

Le catalogue du Musée russe, écrit en français, est signé par M. le baron B. de Kœhne, « chargé, dit-il, de la rédaction de ce travail par M. le grand maréchal de la cour impériale, comte Schouvaloff. » Mais M. de Kœhne avait dit dans sa préface : « La galerie des tableaux de l'Ermitage a été soigneusement examinée par le célèbre docteur Waagen, directeur de la galerie des tableaux du Musée de Berlin. M. Waagen, pendant les séjours qu'il fit à Saint-Pétersbourg, en 1861 et en 1862, a donné de précieuses indications sur l'origine et l'attribution de bon nombre de tableaux de l'Ermitage, et a contribué par ses profondes connaissances à la composition de ce catalogue. » On peut donc tenir pour certain que le savant directeur de la *Gemælde-Sammlung* de Berlin en est le véritable inspirateur, sinon le rédacteur même, et que M. de Kœhne n'a guère fait autre chose que traduire en français une rédaction allemande. Il est facile de reconnaître les idées, les opinions, les jugements de M. Waagen; et même certains détails techniques pourraient démontrer que l'original de cette traduction française fut écrit en allemand. Ainsi l'auteur du catalogue dira : « Buste de vieillard, buste d'Hélène Fourment, » pour indiquer un portrait à mi-corps et sans bras. Cette expression est impropre, sinon fautive. Nous disons bien d'un portrait de ce genre qu'il est peint en buste, mais nous réservons le mot de buste à la statuaire. Au reste, bien qu'en fait d'ouvrages de l'esprit on ne puisse pas dire que « la recherche de la paternité est interdite, » et qu'il soit au contraire souvent utile, nécessaire quelquefois, de connaître l'auteur véritable d'un écrit, acceptons la signature du catalogue, et n'en étudions que le contenu.

Il est naturellement divisé par grandes écoles, et, naturellement encore, c'est l'école italienne qui remplit le premier chapitre. A tout seigneur tout honneur, et à la mère toute préséance sur ses enfants. Mais les subdivisions de ce chapitre sont assez singulières. Nous n'avons plus : école florentine, école vénitienne, etc.; nous avons à la place : « Époque de la formation; époque la plus florissante de l'art; époque du déclin de l'art; seconde époque de la fleur de l'art; époque de la décadence. » Il doit sembler bizarre qu'on appelle du nom de seconde fleur de l'art l'école bolonaise. Mais acceptons encore sans autre chicane ces divisions nouvelles, imprévues, et forcément plus arbitraires, de la grande école italienne, pour rechercher comment les cadres en sont remplis. Que, dans l'époque de la formation, nous trouvions Cosimo Rosselli, Boticelli, Verocchio, cela doit être. Mais pourquoi Giovanni Bellini? Celui-ci mérite, il

me semble, de commencer pour Venise l'époque florissante, et d'y être réuni, tout en les précédant, à ses illustres disciples Giorgion et Titien. Que, dans la seconde époque, appelée la plus florissante de l'art, on trouve à Florence Léonard, le Frate, Andrea del Sarto, à Rome Raphaël et Jules Romain, à Parme Corrége, à Venise Titien, cela doit être encore. Mais pourquoi l'illustre Bolonais Francia (Francesco Raibolini) est-il relégué dans l'école lombarde, à côté de Luini et du Gobbo? Ne doit-il pas marquer et personnifier l'époque florissante de l'école bolonaise, où il avait eu des ancêtres, tels que, sans remonter bien haut, Lippo le Dalmate et Marco Zoppo, où il eut des descendants, tels que les Carrache et toute leur lignée? Mais c'est surtout dans la troisième division, nommée par le livret « époque du déclin de l'art », que les erreurs sont plus graves, parce qu'elles deviennent des injustices, et c'est par ce motif que nous les relèverons avec plus de sévérité. On place dans ce chapitre des *Dii minores* Baroccio et le Josépin; c'est à merveille, et nous applaudissons. Mais pourquoi y placer le premier Bronzino (Angiolo Allori), né en 1502, lorsqu'on a maintenu dans le précédent chapitre, celui de l'art florissant, et le Parmigianino, né en 1503, et Daniel de Volterre, né en 1509? On conviendra que ce dernier, parmi les disciples de Michel-Ange, méritait moins que le Bronzino, par le style comme par l'âge, de rester dans l'art florissant. Mais voici qui est encore plus étrange et plus injustifiable : à cette même « époque du déclin de l'art », nous voyons, parmi les Vénitiens, Tintoret et Véronèse. De la sorte, Bellini se trouvant dans la formation, et Tintoret avec Véronèse dans le déclin, il ne reste que Titien dans la fleur. C'est un fait inexact, et, j'ose dire, une souveraine injustice. L'époque florissante de l'école vénitienne doit nécessairement comprendre ses quatre grandes gloires : Bellini, Titien, Tintoret, Véronèse, auxquels on peut adjoindre, quand un Musée possède des œuvres de ces autres maîtres : Giorgion d'abord, l'égal des premiers, puis Palma le Vieux, Pâris Bordone, Bassano, etc. Or, toute injustice flagrante exige une immédiate réparation; et nous l'attendons à la prochaine édition du catalogue de l'Ermitage.

Poursuivons. Nous voici à ce bizarre chapitre de la *seconde fleur de l'art*. Ici le désordre est manifeste. Tandis que les dernières subdivisions de ce chapitre contiennent les Florentins, les Lombards, les Romains, les Vénitiens (sans mentionner seulement les Bolonais, qui sont le chapitre même), les deux premières subdivisions, comprenant des peintres de toutes les écoles, s'intitulent : « les Éclectiques et les Naturalistes. » Quand on voit, parmi les premiers, Ludovic et Annibal Carrache, puis Dominiquin, Guide, Albane, on se demande : Pourquoi ne sont-ils pas

nommés les Bolonais, desquels il serait facile de dire que l'école fut éclectique? Et quand, parmi les naturalistes, on voit le nom de Guerchin, entre le Lombard Caravage, le Romain Feti et le Napolitain Salvator Rosa, on se demande quel étrange caprice l'a séparé de ses compatriotes et collègues les Bolonais? Et comment Guerchin est-il plus naturaliste et moins éclectique que Guide ou Dominiquin?

Le chapitre de la décadence n'offre guère moins de choquantes anomalies. Tandis que, par les dates de leur naissance, les Procaccini (la décadence même) figurent pompeusement dans la *seconde fleur*, par cette même puissance de la date, Canaletto se trouve rejeté dans la décadence. Cependant, loin de mener à sa ruine totale un art épuisé, il trouvait, il enseignait un art jeune et nouveau. Je ne veux pas d'autre preuve, après toutes celles qui précèdent, pour démontrer combien ces divisions sont arbitraires, défectueuses, pleines de contradictions et d'injustices. Ne valait-il pas mieux, au lieu de se singulariser, faire comme tout le monde, se contenter des divisions admises, séparer les peintres par grandes familles, qui sont les écoles, et les ranger tous, sous les noms connus de Florence, Venise, Rome, Parme, Bologne et Naples, dans l'ordre que les dates leur assignent? C'est au spectateur à reconnaître, sans qu'une inscription prenne la peine de le lui dire, quelles sont, dans chaque école, les œuvres qui appartiennent à l'art en formation, à l'art *en fleur*, à l'art en décadence.

Il a bien fallu que les auteurs du catalogue revinssent à cette forme — qui, pour être la plus simple et la plus employée, n'en est pas moins la meilleure — lorsqu'ils sont arrivés à la peinture espagnole. Ils la divisent en trois écoles : Valence, Séville et Madrid, sans autres appellations. C'est beaucoup plus raisonnable. Mais je leur ferai remarquer que c'est à l'école de Séville qu'ils devaient donner le premier rang, par droit d'aînesse et par droit d'importance. Je leur ferai remarquer aussi qu'ils devraient plutôt l'appeler école d'Andalousie, puisqu'ils y réunissent, par exemple, Pablo de Cespedès, qui est de Cordoue, et Alonzo Cano, qui est de Grenade, et que ces deux villes affichent aussi la prétention d'avoir chacune son école. Par le même motif, ils devraient donner à l'école de Madrid le nom d'école de Castille, puisqu'ils y réunissent les peintres de Tolède, comme le Greco et Tristan, et même ceux de Badajoz, comme Moralès *el divino*. Autre observation : Pourquoi placent-ils Mazo-Martinez dans l'école de Valence, après Juanès, Ribera et les Ribalta? Né à Madrid, élève et gendre de Velazquez, dont il fut le plus exact imitateur, Mazo-Martinez appartient sans conteste à l'école de Madrid, où il passa toute sa vie, où il continua l'enseignement de son illustre beau-père.

Mais Velazquez, au contraire, doit être rendu à l'école de Séville, car c'est à Séville qu'il est né, qu'il a étudié sous Herrera et sous Pacheco, qu'il a fait ses premières œuvres et acquis sa première célébrité. Velazquez appartient à l'école de Séville, dont il est, avec Murillo, la plus haute expression et la plus brillante gloire, comme Léonard à celle de Florence; car s'il a, en quelque sorte, fondé l'école de Madrid, c'est comme Léonard avait fondé celle de Milan. Ils y ont porté le style et les procédés de leur patrie; ils ont fait de Milan et de Madrid les filles de Florence et de Séville.

Je recule devant la tâche de corriger les fautes d'orthographe qui se sont glissées dans cette partie du catalogue de l'Ermitage. Il y en a tout autant, pour le moins, que de noms d'hommes ou de pays. C'est Fuentes pour Fuente, Franzisco pour Francisco, Alegro pour Alegre, Paxeco pour Pacheco, Nunnez pour Nuñez, Boccanegro pour Bocanegra, Carduco pour Carducho, etc., etc. Mais pourtant certaines fautes passent, comme on dit, toute permission, et échappent à toute indulgence. Voilà, par exemple, ce qui se lit au n° 411 : « Portrait lauré du poëte don Alonso Ecill-ya-Cuniga. » Ce patois veut dire don Alonzo Ercilla y Zuñiga. Quelque éloignée que soit la Russie de l'Espagne, on devrait y connaître assez l'auteur du grand poëme épique de l'*Araucana* pour en écrire correctement le nom.

La partie principale du catalogue, comme du Musée, est celle des écoles du Nord. On les nomme écoles germaniques, puis on les subdivise en allemande, flamande et hollandaise. C'est ici principalement, dans cette prétention de l'Allemagne, acceptée et sanctionnée, que se reconnaît l'influence du directeur de la galerie de Berlin. Nous avons eu l'occasion de raconter ailleurs l'histoire de Gœthe, lorsqu'il fut conduit devant la collection gothique des frères Boisserée, recueillie actuellement dans la Pinacothèque de Munich. En voyant réunis tous ces vieux panneaux, tous ces incunables de l'art allemand : « Je vois bien le bouton, dit avec tristesse l'auteur de *Faust*, mais où est la fleur? » Les professeurs de l'esthétique allemande n'ont éprouvé nul embarras à répondre. « La fleur! ont-ils dit, elle s'est épanouie dans la Flandre et la Hollande. Puisque l'école de Bruges a sa racine à Cologne, et celle de Leyde à Bruges, il est clair que les écoles flamande et hollandaise ne sont que des rameaux de la primitive école allemande. » C'est par ce beau raisonnement qu'on arrive à nommer *germaniques* toutes les écoles du Nord. Je ne ferai point aux lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts* l'injure de combattre ce sophisme. Ils savent tous aussi bien que moi que l'art des Pays-Bas n'est pas plus allemand que les populations des bords de l'Escaut et de la

Méuse ne sont allemandes, et qu'il faut laisser à chacun son nom, à chacun ses œuvres. Mais je puis m'en remettre au catalogue lui-même du soin de se donner un démenti. Cette grande prétendue famille *germanique* se subdivise comme l'italienne; et, justement, le premier chapitre s'intitule : « Peintres de caractère national. » Or, si van Eyck, Memling, Quintin Metzys sont « de caractère national », aussi bien qu'Albert Dürer, Holbein ou Lucas Kranach, comment seraient-ils des peintres d'imitation étrangère? Ce n'est pas tout : le second chapitre, qui précède immédiatement l'*Époque florissante*, a pour titre : « Peintres ayant travaillé sous l'influence des italiens. » Mais alors, puisque Bernard van Orley, Michel Coxcie, Jean de Maubeuge, Franz Floris, et jusqu'à Otto Venius, le maître de Rubens, ont produit par leurs leçons, par le compromis qu'ils ont essayé entre l'art italien et l'art flamand, cette florissante époque des grands maîtres, n'est-il pas permis aux Italiens de prétendre qu'Anvers et La Haye sont les filles de Florence et de Rome, et que les écoles des Pays-Bas ne sont que les ramifications des écoles de l'Italie? Certes, ils avaient plus de droits que les Allemands à cette prétention, et ils trouveraient de quoi la justifier dans l'aveu même de ceux qui veulent pourtant faire germanique l'art des Pays-Bas. *Suum cuique.*

Quand on arrive à cet important chapitre de l'*Époque florissante*, on est tellement ébloui par les noms qui s'y trouvent rassemblés, et par la prodigieuse quantité d'œuvres décorées de ces noms, qu'on perd tout droit et toute envie de soulever quelques chicanes de détail. A quoi bon chercher une petite querelle à propos de tel ou tel des ouvrages de Rubens, quand il y en a soixante et un inscrits au catalogue et rangés contre les murailles? Voulez-vous hasarder une réserve sur van Dyck? On vous riposte par cette parole magique : trente-cinq. — Sur Téniers? quarante. — Sur Rembrandt? quarante-un. — Sur Adrien Ostade? seize. — Sur Philippe Wouwermans? cinquante. — Sur Paul Potter? neuf. — Sur Jacques Ruysdaël? quatorze. Que dire à cela? C'est plus éloquent et plus décisif que le *sans dot* d'Harpagon, « qui ferme la bouche à tout ». J'aime mieux remercier cordialement les ordonnateurs de la nouvelle galerie d'y avoir restitué la *Danaé* de Rembrandt (provenant du cabinet Crozat), que j'avais vue naguère dans les greniers du palais, où la tenait reléguée, sous prétexte qu'elle est nue, je ne sais quel excès de pudeur ridicule. On a rendu à la lumière, à la vie, une des œuvres les plus merveilleuses qu'ait produites le pinceau qui a tracé la *Ronde de nuit* et les *Syndics au plomb*. Le duc Louis d'Orléans l'eût taillée en pièces à coups de couteau, comme l'*Io* et la *Léda* de Corrége.

Il faut pourtant... voyez où mène l'habitude de la critique!... il faut

que je trouve quelque chose à redire dans ce chapitre si bien rempli. Pourquoi lui donne-t-on pour sous-titre : « 1600-1690 » ? Veut-on, par ces deux chiffres, rendre plus sensible et plus frappant un phénomène singulier, celui de l'extrême brièveté de l'époque florissante pendant laquelle se pressent et s'accumulent tous ensemble les grands artistes des Pays-Bas? C'est l'enfermer dans un espace un peu trop court, et le phénomène n'en sera pas moins étrange, pas moins inexplicable, quand on rendra à cette époque sa véritable durée. D'où la fait-on partir? Est-ce de la naissance des plus anciens maîtres qui méritent d'y prendre place et que le catalogue y inscrit en effet? Non, puisque Rubens est né en 1577. Et jusqu'où la conduit-on? est-ce jusqu'à la mort des maîtres les plus récents parmi ceux qui terminent cette période glorieuse? Pas davantage, puisque van der Heyden n'a cessé de vivre qu'en 1712 et van Huysum en 1749. Si l'on veut la circonscrire par ses œuvres, il faudrait, je crois, l'étendre de 1590 à 1740. Ce serait le court espace d'un siècle et demi, qui comprendrait toutes les sommités de l'art flamand-hollandais, et qui mériterait d'en être appelé le cycle d'or.

Nous terminons par l'école française. On trouverait bien aussi, dans ce chapitre, à faire certaines critiques de détail. Par exemple, au nom de Valentin, le livret ajoute : « On ignore son nom de famille. » Si les rédacteurs du catalogue, au lieu de s'en tenir à l'érudition allemande, pour laquelle je professe d'ailleurs une sincère et profonde estime, eussent consulté, au sujet des peintres de la France, des ouvrages français, ils auraient vu dans la biographie de Valentin (*Histoire des peintres*, etc., art. de M. Ch. Blanc), que l'artiste appelé en Italie *Mousù Valentin*, d'où lui vint, par une erreur de d'Argenville, le prénom de Moïse, se nommait réellement Valentin Boullongne, et qu'il descendait d'un peintre-verrier appelé Jean de Boullongne, dit Rasset, qui était venu de Bologne en Romagne s'établir à Coulommiers en Brie, où le Caravage français naquit en 1601. Mais il reste autre chose à dire de plus sérieux et de plus général.

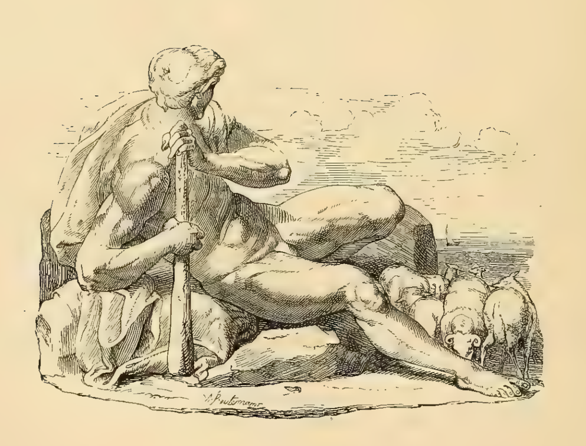
N'était-ce pas assez d'intituler ce chapitre : École française? Pourquoi partager nos peintres en deux camps, les *idéalistes* et les *réalistes?* Est-on bien sûr de les ranger chacun avec justesse et justice sous l'une de ces deux bannières? Qu'on place parmi les premiers Poussin, Claude ou Lesueur; parmi les seconds, Chardin ou Fragonard; je le veux bien. Mais, parce que Boucher a peint des *Vénus*, et même des *madones*, fort peu idéales à mon avis, et d'habitude beaucoup trop réelles, mérite-t-il d'être nommé idéaliste, plus que Clouet ou Rigaud, qui ont idéalisé le portrait par la dignité historique, plus que Watteau ou Patel, qui ont idéalisé le paysage

par la fantaisie ou la gravité, plus que Greuze qui a idéalisé l'enfance par la grâce et l'adolescence par la pudeur? Tous ceux-ci pourtant sont rejetés pêle-mêle parmi les réalistes. Ce sont là des dénominations qu'il faut abandonner, qu'il faut proscrire, en tant que catégories et classifications, parce qu'elles introduisent dans l'art une notion fausse et dangereuse. « Les sciences, dit avec pleine raison M. Louis Pfau, daus son beau livre « *Études sur l'art* », sont d'accord sur leur principe, parce que la vérité logique ne peut être qu'une ; l'art est l'objet de controverses sans fin, parce que la vérité esthétique n'a pas de bornes numériques. Il n'y a qu'*une* idée juste d'une chose ; mais il y a plus qu'*un* idéal. C'est que l'idéal n'est pas un pur absolu comme l'idée ; il fait bien abstraction de l'apparence, mais il ne peut se passer du phénomène ; il a besoin de la forme extérieure, de la vie en chair et en os, car il vient du sentiment et va au sentiment, qui est, de sa nature, multiple et individuel. L'idée de la maternité, par exemple, ne peut être qu'une ; mais l'art, en s'emparant de cette idée sous la forme de la Madone, en a fait des milliers d'images. L'art jouit donc d'une certaine latitude pour la conception de l'idéal ; il peut, selon l'objet et le sentiment donnés, se tenir plus près des sens ou s'avancer davantage vers la pensée, sans sortir de son cercle. C'est ce qui a donné lieu aux dénominations : idéalisme et réalisme, deux mots qui sont complétement faux, si l'on veut en déduire une antithèse de principes. Il n'est pas permis de faire de cette antithèse logique deux principes contradictoires de l'art, d'autant moins que l'art a justement pour mission de les unir en les mettant d'accord. Par cette opposition, au contraire, on les sépare davantage ; en poussant l'idéalisme vers une conception transcendante, et le réalisme vers une imitation mécanique, on les fait sortir tous les deux du domaine de l'art. »

Raphaël, en effet, serait bien surpris d'apprendre qu'il n'est qu'un idéaliste, lui qui mettait tant de relief et tant de couleur, oui, tant de couleur, à peindre la *Vierge au Poisson* ou la *Vierge de Saint-Sixte*, et Rembrandt ne serait pas moins étonné, je pense, s'il entendait dire qu'il n'est qu'un réaliste, lui qui, pour rendre les scènes de la Bible, cherchait et trouvait un idéal nouveau dans la traduction familière que Marnix de Sainte-Aldegonde avait faite des livres saints à l'usage de ses compagnons, les rudes et vaillants *gueux de mer*. Comme si, dans l'art, le réel pouvait se passer d'un idéal quelconque, et l'idéal s'exprimer sans le réel ! Rien de plus absurde. Que l'on fasse de l'idéalisme et du réalisme les deux pôles de l'art, j'y consens. Mais à la condition d'ajouter aussitôt que ce sont deux frontières extrêmes entre lesquelles l'artiste est emprisonné, qu'il lui est interdit de franchir, et que toute œuvre d'art ne fait

qu'osciller entre ces deux pôles, sans pouvoir faire autre chose que s'approcher un peu plus, un peu moins, de l'un ou de l'autre, suivant la nature du sujet et le génie propre de l'artiste. Prions donc les rédacteurs de catalogues de laisser désormais ces divisions arbitraires, trompeuses et nuisibles, pour s'en tenir décidément à la simple dénomination des écoles. Nous insistons sur ce point, parce que, dans les arts comme dans les sciences physiques, la nomenclature est chose d'une extrême gravité; il faut aussi que, d'un bout du monde à l'autre, on puisse s'entendre en fait de qualifications, et se mettre au moins d'accord sur le sens des mots.

LOUIS VIARDOT.



LES

COLLECTIONS DE M. LE DUC DE LUYNES[1]

LES MÉDAILLES.

TROISIÈME ARTICLE.

I.

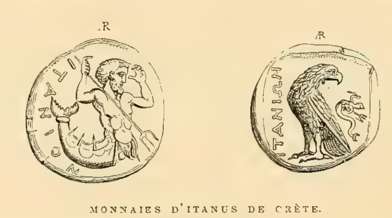


Outre les types représentés en grand sur les deux faces de la pièce, il y en a d'autres de plus petite dimension, qui contribuent à donner beaucoup de charme et d'intérêt à la numismatique grecque. L'origine de ces petites figures est loin d'êtrepartout la même. Quelquefois, c'est le type principal des monnaies primitives qui devient accessoire. A Sidé de Pamphylie, par exemple, la *grenade*, qui décorait seule les anciennes médailles, se retrouve plus tard dans une proportion réduite à côté de la *Victoire*, devenue le type principal. Cet amoindrissement d'importance ne se remarque pas seulement dans l'emploi des symboles ; les figures de divinités y sont parfois sujettes. Ainsi, le *dieu à queue de poisson*, dans lequel on doit reconnaître le Bel-Itan des Phéniciens, et qui forme la décoration des plus anciennes monnaies d'Itanus de Crète, finit, sur les pièces plus récentes, par ne plus occuper qu'une très-petite place à côté de l'*aigle* (voyez les bois de la page suivante) ; ici, c'est le progrès de l'hellénisme qui a mis au second rang la divinité orientale.

Dans d'autres cas, les symboles accessoires servent à compléter l'idée exprimée par le type principal. Ainsi le territoire de Sybaris appartenait

1. Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, livraisons d'Octobre 1863 et de Septembre 1864.

à une divinité terrible et destructrice ; après la ruine de cette ville, les Athéniens, ayant bâti à la même place celle de Thurium, introduisirent sur les monnaies de la nouvelle cité la *tête de Minerve* ou Athéné, leur divinité éponyme ; mais comme on voulait rappeler en même temps et honorer la déesse primitive, objet d'une terreur superstitieuse, on décora le casque de Minerve d'une figure de Scylla et on grava à l'exergue celle du rémora (ἐχενηΐς), poisson qui, malgré sa dimension exiguë, passait pour avoir la puissance d'arrêter la marche des vaisseaux dans la mer, de même que Scylla les entraînait et les brisait. C'est M. le duc de Luynes le premier, et après lui plus complétement mon père, qui ont établi ce fait important d'histoire religieuse, révélé par les monnaies.



MONNAIES D'ITANUS DE CRÈTE.

D'autres fois le type accessoire ne semble être qu'un jeu de l'artiste, qui a profité de l'occasion pour figurer une particularité propre à la nature locale. Tel est le cas de certaines pièces de Cyrène où l'on voit la *gerboise* posée sur une des feuilles de la *plante du silphium*, type principal et constant. Ces jeux, dont plusieurs peuvent avoir une signification religieuse, envahissent jusqu'aux représentations principales. On remarque ainsi *une face humaine* dessiné sur le *crabe* d'une rare médaille d'Agrigente. Sur les monnaies d'Emporium d'Espagne, M. le duc de Luynes a constaté une particularité étrange, qui avait jusqu'alors échappé à l'attention des numismatistes ; c'est que la tête et les oreilles du *Pégase*, qui en forme le type, sont souvent disposées de telle manière qu'en examinant bien on arrive à y reconnaître *un génie ailé*, qui semble accroupi sur l'encolure du cheval. Certaines oboles de Marseille, sur la joue de la *tête d'Apollon* du droit, offrent, en guise de favoris, des lettres grecques très-fines imitant les poils de la barbe, lesquelles semblent être des initiales de noms de graveurs.

Enfin, lorsqu'un même type, tel que celui d'une métropole ou celui d'un prince puissant, a dû être adopté par un grand nombre de villes, l'émission particulière à chacune se distingue, non-seulement par les légendes, mais souvent aussi par les types accessoires. Sous ce point de vue

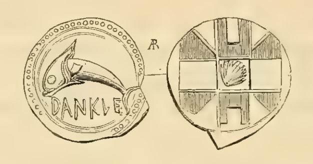
il importe d'étudier la série des villes confédérées avec Corinthe pour l'expédition de Timoléon contre le tyran Denys de Syracuse, celle de la Ligue Achéenne, et surtout les statères d'or et les tétradrachmes d'argent frappés au nom d'Alexandre le Grand, dans le champ desquels, à côté de la *Victoire* et du *Jupiter aétophore*, on rencontre les symboles d'une quantité de villes grecques et asiatiques, comprises depuis la Chersonèse Cimbrique jusqu'à l'Égypte dans une direction, et depuis l'Acarnanie jusqu'aux rives de l'Indus dans l'autre sens. L'origine la plus commune des symboles accessoires sur les médailles des villes se rattache à l'usage, prouvé par les fameuses Tables d'Héraclée, qu'avaient les magistrats de choisir un symbole particulier, plus ou moins directement en rapport avec leur nom, qui devenait comme le complément de leur signature.

II.

Le genie hellénique resta fidèle aux règles que nous venons d'esquisser, tant que dura l'indépendance des villes grecques; partout où se perpétuèrent les formes de l'autonomie, les influences étrangères ne modifièrent que très-peu les anciennes habitudes. Au contraire, dans la série dite des *impériales grecques*, — que les fins amateurs de l'art, comme M. le duc de Luynes, dédaignent, bien qu'elle fournisse sous d'autres rapports d'amples sujets d'études — les types compliqués, purement allégoriques, historiques et topographiques sont indéfiniment multipliés. A tel point qu'un savant architecte anglais, M. Donaldson, a pu consacrer un ouvrage entier à l'étude des monuments d'architecture retracés sur les impériales grecques et les monnaies de coin romain.

Rien de semblable n'avait eu lieu dans les beaux siècles de l'art, à l'exception de la médaille vraiment topographique de Zanclé, l'ancienne Messine, dont on trouvera la figure à la page suivante et qui représente en plan la fameuse *faux* dont le port de cette ville dessine la forme, avec le relief des édifices construits tout autour du port (encore la faux, δρέπανον, est elle-même un emblème mythologique); à l'exception aussi du petit nombre de pièces sur lesquelles on voit des tombeaux ou d'autres édifices de forme pyramidale. Le type de la délicieuse monnaie de Térina dans la Grande-Grèce, qui figure en tête de lettre au commencement de cet article, combine très-ingénieusement la représentation d'un des monuments principaux de la ville avec un sujet mythologique. On y voit *la Victoire* remplissant une hydrie à la

fontaine *Agé,* — désignée par son nom, ΑΓΗ — qui jaillit d'une ouverture en forme de mufle de lion. Quant à la reproduction des chefs-d'œuvre de la sculpture, cet usage remonte à la plus ancienne époque et se justifie par les plus illustres exemples. Ainsi à Athènes, le buste de la Minerve qu'on avait érigé dans le temple brûlé par les

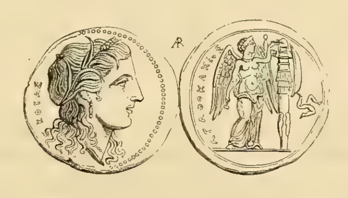


MONNAIE DE ZANDÉ-MESSINE.

Perses fut remplacé par le buste du colosse chryséléphantin de Phidias, à partir du premier anniversaire séculaire de la dédicace de ce colosse par Périclès. La tête du fameux Jupiter d'or et d'ivoire d'Olympie décore les plus belles pièces d'argent des Éléens (voyez le fleuron placé à la fin de cet article). Les graveurs des monnaies n'étant pas au premier rang des artistes, surtout hors de la Sicile et de la Grande-Grèce, puisque les historiens de l'art n'ont pas pris la peine de nous transmettre le nom d'un seul d'entre eux, devaient emprunter communément les types dont ils faisaient usage aux monuments de grande dimension. En agissant ainsi, ils se conformaient au sentiment de la vénération et de l'admiration publiques, et trouvaient un appui pour leur propre inexpérience. Mais ces emprunts, dont chaque jour on acquiert des preuves multipliées, ne se faisaient pas sans un degré considérable de liberté, à la différence de ce qui se pratiqua sous la domination romaine, où les villes ne se proposèrent plus d'autre but que de répandre la connaissance des chefs-d'œuvre qu'on leur avait laissés, et qui faisaient encore leur gloire et leur richesse.

En somme, le génie grec, tant qu'il n'a pas subi d'influences étrangères, a voulu que la monnaie fût avant tout une œuvre d'art et que tout ce qui s'y rattache fît partie d'une composition harmonieuse dont rien ne dérangeât l'heureuse symétrie. Aussi les Grecs n'ont-ils jamais admis que l'indication des valeurs et des divisions monétaires prît place sur le champ des pièces ; c'est un des caractères de la monnaie purement hellénique qu'on n'y voit ni points ni chiffres. Dans le plus grand nombre des cas, les indications de ce genre manquaient totalement ; quelquefois elles résultaient de combinaisons, ou naïves, ou ingénieuses, mais qui n'excluaient

jamais l'élégance. Sur les plus anciennes monnaies d'Athènes, par exemple, et sur quelques-unes de celles de la Béotie, *la moitié d'un vase*, *d'un cheval*, *d'un bouclier*, indique la moitié de la pièce sur laquelle ces emblèmes sont figurés tout entiers. M. le duc de Luynes a remarqué le premier que le nombre des chevaux du char, sur le revers des monnaies d'argent de Syracuse, servait à désigner le nombre de drachmes dont se composait chaque pièce. Quelquefois certains types paraissent affectés à certaines valeurs; tel est le cas de la série d'argent d'Athènes frappée entre le temps de Cimon fils de Miltiade et celui de Démosthène.



TÉTRADRACHME D'AGATHOCLE.

Les Grecs n'ont également employé sur leur monnaies qu'avec une extrême réserve, et sous une forme idéale et symbolique, les indications historiques. C'est en grande partie ce qui rend si difficile le classement chronologique des autonomes d'une même ville. Nous avons déjà cité la manière dont les Tarentins célébrèrent l'arrivée d'Alexandre roi d'Épire. Quand Timoléon eut rendu la liberté aux Syracusains, ils firent frapper une monnaie d'or dont le type principal est la tête de *Jupiter libérateur*, avec l'inscription ΖΕΥΣ ΕΛΕΥΘΕΡΙΟΣ. Plus tard Agathocle, voulant laisser sur sa monnaie un souvenir de la défaite des Carthaginois, y fit représenter *la Victoire élevant un trophée composé d'armes puniques.* Ce qu'il y a de positif dans cette indication était déjà une altération grave aux principes qui avaient jusque-là présidé à la décoration de la monnaie.



MONNAIE DES LOCRIENS.

Cette tendance, qui se prononçait de plus en plus, conduisit à la pure

allégorie, lorsque le niveau de l'art avait déjà commencé à fléchir. Locres, se soumettant aux Romains, en donna un des premiers exemples; elle fit représenter au revers de sa monnaie *la personnification de Rome*, avec l'inscription ΡΩΜΑ, et l'image allégorique de *la fidélité* des vaincus, ΠΙΣΤΙΣ. Peu de temps auparavant, après la défaite des Gaulois, Antigone Gonatas, roi de Macédoine, avait orné ses monnaies *d'un trophée d'armes gauloises qu'élève le dieu Pan*, en souvenir de la terreur panique qui s'était emparée des soldats de Brennus. C'était plus grec et plus fier.

III.

Nous avons énoncé dans le premier de nos articles un fait qui nous semble incontestable : c'est que les Grecs ont été les inventeurs de la monnaie. Il en résulte que les autres peuples, sans exception, doivent avoir été leurs imitateurs. Tel fut le cas des Gaulois, nos ancêtres, dont le monnayage est représenté dans la collection donnée par M. le duc de Luynes à la Bibliothèque impériale, par la riche et célèbre série formée par M. le marquis de Lagoy, l'un des premiers fondateurs de la science de la numismatique gauloise. Ayant rapporté de leur expédition en Grèce, où ils avaient pillé les trésors du temple de Delphes, une masse énorme de *philippes* d'or, les Gaulois continuèrent pendant plusieurs siècles à en



STATÈRE DE PHILIPPE.

fabriquer des imitations plus ou moins fidèles, qui s'éloignaient chaque fois davantage du modèle primitif. Nous plaçons ici la figure d'un des statères d'or de Philippe de Macédoine, qui servirent de point de départ à la numismatique de nos ancêtres, et en parallèle une des imitations les plus dégénérées, frappée dans la contrée que l'on appelait alors Armorique et qui comprenait, avec la Bretagne, la plus grande partie de la Normandie.

Pour les Gaulois, comme pour les autres peuples étrangers à la civili-

sation, le type principal n'avait plus aucune signification propre, il ne valait que par son aspect; il était la garantie matérielle de la monnaie. Cette reproduction sans intelligence de certains types consacrés par une longue circulation est un fait important de la numismatique, non-seulement dans l'antiquité mais dans le moyen âge. Il est nécessaire de bien s'en pénétrer à l'avance, afin de ne pas se consumer en efforts pour trouver le sens de choses qui n'en ont pas par elles-mêmes.



MONNAIE GAULOISE DE L'ARMORIQUE.

Les *plagia barbarorum* — c'est le nom qu'on leur a donné — dont nous venons de parler ne peuvent tromper un œil exercé; l'inexpérience des imitateurs se trahit au seul aspect de ces pièces; il n'en est pas de même de quelques-unes de celles que les artistes grecs de la Sicile exécutèrent pour les Carthaginois, maîtres d'une grande partie de l'île. Plusieurs de ces artistes choisirent avec goût des emblèmes empruntés aux traditions puniques, *le palmier, le lion, le cheval,* qui décoraient déjà les monnaies frappées à Carthage même, *la tête de Didon,* etc. Mais d'autres ne firent



TETRADRACHME CARTHAGINOIS DE LA SICILE.

que copier, non sans beaucoup de talent, des monnaies de Syracuse. Sur ces pièces, *la tête d'Aréthuse* et *le quadrige* du revers n'avaient aucune signification pour les Carthaginois. La série des monnaies puniques de la Sicile est très-riche et composée, comme toujours, de magnifiques exemplaires dans le médaillier de M. le duc de Luynes; il en est de même du monnayage propre de la cité qui disputa si longtemps à Rome l'empire

du monde. En général, la numismatique ancienne des peuples orientaux constitue une des principales richesses de cette admirable collection ; le noble académicien est en effet le premier qui ait fait, chez nous, entrer dans une voie scientifique cette branche de l'étude des monuments monétaires de l'antiquité, encore dans le chaos il y a vingt ans, et aujourd'hui si développée.

Les peuples de l'Italie, dont la numismatique, après celle de l'Orient, était l'objet d'une des prédilections de M. le duc de Luynes, ont connu la monnaie par les colonies de la Grande-Grèce. La destruction de Sybaris, ville dont on a des monnaies incuses en grand nombre, survenue dans l'année 511 av. J.-C., suffit pour constater l'antériorité de la monnaie grecque dans cette partie de l'ancien monde. Comme d'ailleurs nous ne possédons pas d'as romain qui puisse remonter beaucoup au delà de la prise de Rome par les Gaulois (390 av. J.-C.), et comme tous les as italiques, ainsi que l'a surabondamment démontré mon père, sont postérieurs à ceux de Rome, l'intervalle de plus d'un siècle qui existe entre la destruction de Sybaris et l'expédition du premier Brennus ne rend admissible aucune des suppositions qui ont fait de l'*æs grave* une invention indépendante de toute influence grecque. Les raisons d'art viennent à l'appui de cette opinion ; les as de Rome et du Latium ont été exécutés par des artistes élevés à l'école des Grecs. Cependant si la monnaie de bronze existait déjà en Grèce à l'époque de l'invention de l'*æs grave*, elle n'y avait reçu encore qu'un très-faible développement. Des pièces coulées et non frappées, d'une dimension aussi forte que les as, constituaient de plus, en quelque métal que ce fût, une nouveauté considérable. Toutefois il n'y avait pas encore là de déviation aux règles de l'art. Ce qui fait, sous ce rapport, la différence des as et de leurs divisions d'avec la monnaie grecque, c'est l'indication matérielle des valeurs au moyen de chiffres, de lettres ou de globules. Ces signes, adoptés par les Étrusques de Populonia, se propagèrent avec l'influence romaine dans la Grande-Grèce, et les Mamertins les portèrent en Sicile.

Un autre changement notable consista dans l'introduction des sujets positifs. Le système de l'*æs grave* en offre un exemple chez les Gaulois Senones d'Ariminum qui représentent, au lieu d'un dieu ou d'un héros, *le buste d'un guerrier de leur nation ;* autant en font les Samnites, les Mamertins de Sicile, les Campaniens et les peuples ligués contre les Romains, qui eux-mêmes s'associent de bonne heure à cette tendance. Une monnaie d'or, frappée au nom de Rome dans la Campanie à l'époque où la ville éternelle s'empara de la souveraineté de ce pays, retrace la scène de *la conclusion de l'alliance entre les Romains et les gens de*

Capoue. Une pièce de bronze de la ville d'Atella, fabriquée au temps de l'invasion d'Annibal, représente *un habitant de la ville et un Carthaginois jurant l'alliance sur le corps de la victime immolée pour donner la consécration religieuse au serment*; un autre montre l'*éléphant* qui servait de monture au vainqueur de Cannes :

Quum lucana ducem portabat bellua luscum.

Sur les monnaies de la Guerre Sociale, on voit alterner le type allégorique du *taureau italiote terrassant la louve romaine*, et le type positif de *la réunion des délégués des cités de l'Italie jurant la ligue contre la tyrannie de Rome*. Une autre pièce de la même série offre à nos regards *le débarquement de Marius à son retour d'Afrique*. Mais le plus curieux peut-être des types historiques du monnayage italiote est celui de la pièce de bronze d'Aquilonia dans le pays des Samnites, que nous avons fait reproduire dans le bois ci-joint. On y voit au revers *un guerrier casqué, armé de pied en cap, et tenant à la main une patère avec*



MONNAIE D'AQUILONIA.

laquelle il paraît faire une libation. Or, au temps même qu'indique le style de cette pièce, la ville dont elle porte le nom fut le théâtre d'un grand fait historique, dont Tite-Live nous a conservé le souvenir.

En 295 av. J.-C., la ligue samnite, affaiblie et déconcertée par une série de défaites successives, voulut, au moyen d'un effort vigoureux, rétablir en sa faveur la balance de la guerre. Les troupes qu'elle leva eurent ordre de se réunir dans Aquilonia. Les chefs crurent pouvoir, par des cérémonies superstitieuses, enchaîner plus étroitement le soldat à son drapeau : on disposa des tentes de toile, *lintea*, sous lesquelles chaque guerrier était séparément conduit ; le sol était jonché de victimes ; si le soldat refusait de prêter le serment qu'on lui demandait de mourir à son poste, il tombait aussitôt percé mortellement sur les corps des hommes et des animaux amoncelés autour de lui. Ceux qui traversèrent cette épreuve sanglante formèrent ce qu'on appela la *legio linteata*, et opposèrent en effet une résistance désespérée à l'attaque des Romains.

Et maintenant, après avoir lu ce récit tiré du xe livre de Tite-Live, est-il possible de méconnaître dans le type de notre médaille d'Aquilonia l'image d'un des soldats de la *legio linteata*, conduits l'un après l'autre sous la tente sacrée et se dévouant à la défense de la patrie par un sacrifice solennel? La coïncidence du témoignage de l'historien romain et de la représentation monétaire est trop complète et trop frappante pour pouvoir être fortuite.

La série d'argent et d'or de la République romaine, à laquelle on donne improprement le nom de *série des monnaies consulaires*, offre la transition du système des autonomes grecques à celui des Romains de l'empire. D'abord les types de la monnaie d'argent, les deniers au *bige* ou *bigati*, les pièces de trois sesterces à *la Victoire* ou *victoriati*, les monnaies, multipliées jusqu'à la monotonie, qui montrent d'un côté *la tête de Rome* et de l'autre *les Dioscures à cheval*, sauf l'indication des valeurs, demeurent fidèles aux principes de la numismatique grecque. Mais peu à peu, dans la décadence des institutions, les triumvirs monétaires prennent plus de liberté, et, après l'introduction de types destinés à rappeler des événements glorieux pour l'État, arrivent des allusions à l'histoire particulière de la famille des triumvirs. Les symboles parlants se multiplient, et l'on parvient ainsi à l'époque où ceux qui se disputaient l'empire de la République firent de la monnaie le signe politique de leur puissance.

IV.

Dans notre précédent article, nous avons expliqué comment les portraits humains s'étaient introduits dans la monnaie grecque. L'étude attentive de toutes les séries royales prouve que jamais l'idée de l'apothéose ne fut étrangère à cet usage. Dans la monarchie des Perses, où il prit naissance, le roi était considéré comme un dieu, comme l'émanation d'Ormuzd et son représentant sur la terre. C'est à ce titre que sa figure devient le type principal et constant de la monnaie destinée à circuler dans l'empire des Achéménides. On y représentait le prince régnant, en pied, vêtu du costume de guerre et tenant l'arc, ou bien monté sur son char et parcourant les villes de son empire dans toute la pompe royale, telle qu'Hérodote décrit le cortége de Xerxès. Ce ne fut que sous le règne d'Artaxerxe Mnémon, longtemps après l'époque où les Grecs avaient commencé à placer des têtes de divinités sur leurs espèces monétaires, qu'à

Lampsaque et dans quelques autres villes où prédominait l'influence du goût hellénique on substitua le profil du roi à son image complète.

Dans les pays proprement grecs, jusqu'à Alexandre, les rois s'étaient contentés d'inscrire leurs noms sur la monnaie, presque toujours sans l'addition du mot ΒΑΣΙΛΕΩΣ, pour lequel l'esprit hellénique éprouvait tant de répugnance. Le conquérant de l'Asie fut le premier Grec qui plaça son portrait sur les monuments numismatiques ; encore ne le fit-il qu'en déguisant ses traits sous les attributs d'Hercule, de qui la race des souverains de la Macédoine prétendait descendre. Même après Alexandre



TÉTRADRACHME D'ALEXANDRE LE GRAND.

la monnaie de bronze ne reçut que rarement l'effigie royale, et dans l'argent comme dans l'or on revint assez souvent aux types religieux ou mythologiques. La figure des rois est d'ailleurs fréquemment accompagnée de symboles divins, tels que couronnes radiées ou de feuillages, égides, etc. Mais à mesure qu'on s'avance dans la suite des temps, sous l'influence de l'école de Lysippe et de ses successeurs, les effigies royales devinrent de plus en plus individuelles et de plus en plus humaines. La tête d'Alexandre était encore idéalisée : c'était presque celle d'un dieu. Moins de deux siècles après, la tête de Philippe V, roi de Macédoine, sur l'admirable statère d'or que nous reproduisons ici, n'est plus qu'un simple portrait.



STATÈRE DE PHILIPPE V

Les villes de l'Asie continuèrent pendant plusieurs siècles la monnaie d'Alexandre avec son nom et ses traits divinisés. Lysimaque, durant tout

son règne, fit représenter sur ses espèces le héros macédonien, avec les cornes de bélier qui le désignaient comme fils d'Ammon. Les rois de Pergame n'admirent comme type monétaire que l'effigie de Philétère, le fondateur de leur monarchie; leurs propres noms furent enveloppés dans des monogrammes, et c'est tout au plus si les derniers de ces princes firent subir aux traits de Philétère une modification qui rappelait leur propre physionomie. La puissance de cette dynastie fut surtout fondée sur le respect extérieur qu'elle ne cessa d'affecter pour l'autonomie des cités grecques. A ce prix, les Attales et les Eumènes avaient partout des garnisons, accumulaient les bénéfices de la monnaie et se maintenaient à un haut degré d'influence entre les dynasties rivales.

En un mot, l'usage de placer sur le numéraire lancé dans la circulation l'effigie du souverain régnant ne fut jamais franchement et complétement adopté par les Grecs.

Mais les monarchies issues de l'empire d'Alexandre, dont on ne peut étudier les séries nulle part mieux que dans la collection de M. le duc de Luynes, avaient frayé la voie aux empereurs romains, et ceux-ci purent, sans renoncer aux formes républicaines, faire de la présence de leur effigie sur la monnaie un droit constant et général. De là résulta la subordination absolue des types du revers à la pensée politique du prince régnant; dès lors la religion n'y occupa plus qu'une place secondaire, et les créations idéales n'y furent pour la plupart que de simples allégories. Aussi quand le paganisme fut abandonné, au lieu d'un changement brusque dans le caractère des sujets gravés au revers de la monnaie, il n'y eut qu'une transition graduelle, favorisée par le maintien de certains personnages purement allégoriques, principalement ceux de Rome et de la Victoire. A l'exception de la croix, les types exclusivement chrétiens, tels que ceux du Christ, de la Vierge et des Saints, ne parurent sur la monnaie que longtemps après la victoire de l'orthodoxie sur les Iconoclastes.

FRANÇOIS LENORMANT.

(La suite prochainement.)



ESSAI BIBLIOGRAPHIQUE

SUR LES

ANCIENS MODÈLES DE LINGERIE, DE DENTELLES ET DE TAPISSERIES

GRAVÉS ET PUBLIÉS

EN FRANCE, EN ALLEMAGNE ET EN FLANDRE[1]



IL nous serait très-facile de commencer cet article par des questions telles que celles-ci : Les anciens ont-ils connu la dentelle et la tapisserie sur canevas ? Les dames grecques et romaines s'adonnaient-elles par goût ou par loisir à ce travail ? Le *Textile pinnatum*, le *Textilis acupictus*, l'*Acutextilis*, le *Ventus textilis* de Pétrone, les *Textiles picturæ* de Valère-Maxime étaient-ils les dentelles et les tapisseries des anciens ? Mais que le lecteur se rassure, notre intention n'est pas de discuter ces graves questions : nous en laisserons le soin aux Jubinal, aux Francisque Michel, qui s'en acquittent à merveille en portant la lumière sur ces points obscurs de l'histoire artistique des anciens. L'humble sujet que nous traitons ici ne nous fera pas monter si haut ni viser si loin. Notre étude est et restera purement bibliographique.

Au risque de nous heurter contre l'écueil que nous avons signalé ailleurs en posant des questions de priorité souvent oisives, quand elles

1. Voir, dans la livraison d'octobre 1863, l'*Essai bibliographique sur les anciens modèles de lingerie, de dentelles et de tapisseries gravés et publiés aux* XVIe *et* XVIIe *siècles en Italie.*

ne sont pas nuisibles à la recherche de la vérité historique, il nous faut pourtant toucher ici à cette corde délicate. La bibliographie, s'appuyant sur des dates positives, a l'avantage incontestable de pouvoir braver impunément ce danger, et nous affirmerons que le recueil avec date certaine qui nous offre les premiers dessins gravés, soit sur bois, soit sur métal, à l'intention des brodeurs et des fabricants de dentelles, c'est *le Tagliente* de 1528. On pourrait peut-être faire remonter plus haut plusieurs éditions sans date de Vavassore, ainsi que le *Burato* de Paganino; mais nous n'insisterons pas sur ces éditions sans date, qu'il faut avoir sous les yeux pour y puiser la même conviction. Nous exposerons plus loin les raisons qui nous permettent aussi de croire que Léonard de Vinci fit avant Albert Dürer les *Labyrinthes.* Après l'Italie, c'est l'Allemagne qui vient avec l'ouvrage de Peter Quentell, de Cologne, publié en 1529. La France n'arrive que l'année suivante avec *la Fleur de la science de portraicture, etc., Paris,* 1530. Il faut reconnaître tout d'abord que ce retard de quelques mois est largement compensé par le goût exquis des compositions et la finesse du dessin qui rappelle le style si délicat de l'école ornemaniste de Fontainebleau. Nous retrouverons plus tard ce goût délicieux dans d'autres ouvrages français, et même en Italie avec l'ouvrage d'Ostans. Dès 1583, on revoit dans les nombreuses éditions du Vinciolo la tradition italienne pure et simple, et ce fait se continue pendant tout le siècle suivant. Les Flandres, où pourtant ces industries de la dentelle et de la tapisserie furent si florissantes et si lucratives, n'eurent de modèles gravés qu'en l'année 1597, pendant laquelle fut édité l'ouvrage de Glen, qui n'accuse qu'une pâle imitation, quand il n'est point une copie servile des planches du Vinciolo.



— RECUEIL SANS DATE CERTAINE. —

1. « Essay des merveilles de nature et des plus nobles artifices, etc., par René François » (jésuite, nommé Étienne Binet). Ce volume contient un chapitre sur les ouvrages de broderie; mais, ne l'ayant jamais vu, nous n'oserions affirmer qu'il soit accompagné de planches.

— 1529. —

2. « Eyn neu kunstlich Buch.... » (en allemand). « Nouveau livre artistique dans lequel sont gravées 138 figures de modèles pour toutes sortes de broderies. Livre

très-utile aux brodeurs, aux femmes et aux filles pour bien apprendre cet art. — Cöln-Peter Quentell 1529, in-4° goth., fig. en bois. » Le volume est composé de 24 ff. sign. A... F..., entièrement remplis par des dessins de broderies, sauf le premier (qui contient le titre et un portrait de Charles V au verso) et la dernière page avec un alphabet. M. Libri, dans le catalogue de la partie réservée de sa collection vendue à Londres en 1862, dit : « Nous ne connaissons pas d'autre livre aussi ancien contenant des modèles de broderies. » On voit dans l'ancien *Cabinet de l'Amateur*, Paris 1843, p. 328, que la plus ancienne suite de broderies qui se trouve dans la grande collection de modèles gravés de la Bibliothèque impériale de Paris a paru en 1566, c'est-à-dire trente-sept ans après celle que nous décrivons ici. » Si le *Cabinet de l'Amateur* se trompe, M. Libri n'a pas raison non plus. On verra plus loin qu'il y a une édition italienne citée par Brunet — l'*Opera nuova* du Tagliente, Venise 1528. Les deux *Burato* du Paganino sont, avec ceux non datés du Vavassore (n°s 1, 2, 3, 4, 5, de notre travail sur les modèles italiens, *Gazette des Beaux-Arts*, t. XV, p. 342), très-probablement plus anciens.

— 1530. —

3. « La Fleur de la Science de portraicture, et patrons de broderie façon arabique et italique. » — Paris, 1530, in-4° (cat. Picard). Cette date est bien plus ancienne que celle du Vinciolo, 1587, que M. Alvin nous donne pour le plus ancien livre de ce genre imprimé à Paris, et que celle du *Trésor des patrons*, etc., Lyon 1585, qu'il affirme être le plus ancien livre publié en France sur ces matières.

— 1532. —

4. « Eyn neu kunstlich Buch, etc.» (voir le n° 2 de cette partie), 2me édition donnée par Quentell, de Cologne, 1532. Même nombre de feuilles ainsi que de planches. (Un très-bel exemplaire était, en 1862, chez M. Bigazzi, de Florence.

— 1546. —

5. « Livre de Moresques, très-utile et nécessaire à tous orfévres, tailleurs, graveurs, paінctres, tapissiers, brodeurs, lingières et femmes qui besongnent de l'esguille. Paris, Gormont, 1546. » In-folio avec fig. sur bois.

— 1549. —

6. « La Fleur des patrons de lingerie, à deux endroits, à points croisés, à point couché et à point picqué; en fil d'or, fil d'argent, et fil de soye ou aultre en quelque ouvrage que ce soit en comprenant l'art de broderie, et tissoterie ou tissuterie (*sic*). Lyon, Pierre de Sainte-Lucie, 1549. » Petit in-4° goth., fig., cat. La Vallière, en 4 vol., n° 2204. Livre d'un très-grand intérêt pour l'histoire de la fabrication des étoffes, ainsi que des broderies et dentelles en France. On en cite une édition de 1539, dans le Moyen Age et la Renaissance, par M. Seré, mais nous croyons qu'on se trompe d'une dizaine d'années et qu'il s'agit toujours de l'édition de 1549. Voilà donc, jusqu'à présent, le premier volume de ce genre imprimé à Lyon et antérieur de trente-six ans à l'ouvrage d'Ostans : *Trésor des patrons*, etc., que M. Alvin nous donne, non-seulement pour le premier livre sur ces matières publié à Lyon, mais aussi pour le premier en date de toute la France.

— 1554. —

7. « Variarum protractionum[1], quas vulgo *Maurusias* vocant[2] omnium antehac excusarum libellus longe copiosissimus pictoribus, aurifabris, polymitariis[3], barbaricariis[4] variisque id genus artificibus *etiam acu operantibus* utilissimus nuncque primum in lucem editus anno 1554. Balthazar Sylvius[5] (Dubois) fecit. Io. Theodor et Io. Israel de Bry excud. » In-4° obl. Un exemplaire à la Bibliothèque impériale, un second à Milan dans la bibliothèque Belgiojoso, et un troisième dans notre cabinet. 23 feuilles oblongues gravées sur cuivre, y compris le titre[6].

— 1568. — 1569. —

8. « Das new Modelbuch (en allemand). Nouveau livre de modèles de toutes espèces de coutures et broderies, illustré de patrons très-variés, etc., ouvrage d'une grande utilité aux brodeurs en soie ainsi qu'aux couturières en général. Imprimé à Francfort-sur-le-Mein, l'an 1568, in-4°. » Au dernier feuillet le nom de l'imprimeur, *Nicolas Basser*, dont le portrait, avec le chiffre N. B., se voit au titre. L'exemplaire que nous décrivons est composé de 40 feuilles y compris le frontispice, ainsi que les deux derniers dont l'un contient une conclusion, tandis que l'autre est blanc. Sign. A... N. Les planches sont de la grandeur des pages.

« Model-Buch; Zweiter Theil : Frankfurt am Mayn, 1569. » In-4° obl., titre gravé et imprimé, suivi de 44 feuilles de planches.

— 1584. —

9. « Dominique de Sara. Le livre de lingerie enseignant le noble et gentil art de l'esguille.... » Paris, Ierosme de Marnef, 1584; in-4°. N'ayant jamais vu ce livre, il nous est impossible de dire s'il contient des dessins gravés.

— 1585. —

10. *Ostans* (Jean), *Ostrans* et de nouveau *Ostaus*, et même *Ostave*[7]. « Le Trésor des patrons contenant diverses sortes de broderies et lingeries, pour coudre avec grande facilité et pour ouvrer en diverses sortes, et picquer avec l'esguille, pulvériser par-dessus, et faire ouvrages de toutes sortes de pointes. Lyon, Ben. Rigaud, 1585. » In-4° men-

1. Entrelacs, méandres, arabesques.

2. Moresques. Voyez Ducange, *Glossarium mediæ et infimæ latinitatis*, qui cite ce livre à propos du mot MAURUSIAS.

3. Tisserands.

4. Damasquineurs, azziministes, etc.

5. Il est ainsi nommé à la page 104 du dernier ouvrage de M. Firmin Didot : *Essai sur l'histoire de la gravure sur bois*. Paris, 1863.

6. Catherine de Médicis ou bien Louise de Lorraine, femme de Henri III. M. Alvin est victime d'un *lapsus calami* en disant, *Marie de Médicis* née à Florence en 1573, et femme de Henri IV en 1600, âgée seulement de dix ans en 1587. Les portraits des rois et reines de France, dont les volumes du Vinciolo sont ornés se réduisent à trois : Catherine de Médicis, Louise de Lorraine et Henri III. Ces mêmes portraits sont reproduits dans les éditions postérieures données au XVIIe siècle, sous les règnes de Henri IV et de Louis XIII.

7. *Bosch* en flamand, et aussi *Bos*.

tionné dans la Bibliothèque française de Du Verdier. Édition de Rigoley de Juvigny, tome II, pag. 485, art. Jean Ostans. — Il a été question de cet artiste éditeur dans la partie italienne de cet *Essai*, aux n°s 32 et 34. Ostans a fait un assez long séjour à Venise où nous le voyons, en dehors des ouvrages déjà mentionnés, donner en société avec Pierre Valgrisi plusieurs livres ornés de gravures, entre autres le suivant : « Contemplatio totius vitæ et passionis Domini nostri Jesu Christi. Venetiis, 1557, in-4°, fig., apud Johannem Ostaum et Petrum Valgrisium. » Les cinquante gravures sur bois qui ornent cet ouvrage sont d'une exécution très-remarquable. (Voir Brunet.)

— 1587. —

11. « Les singuliers et nouveaux pourtraicts du seigneur Frederic de Vinciolo, Vénitien, pour toutes sortes d'ouvrages de lingerie, dédié à la Royne[1], *de rechef et pour la troisième fois augmenté*, etc., outre le réseau premier, etc., chose non encore vue ni inventée..., à Paris, par Jean Le Clerc le jeune, rue Chartière, au chef Saint-Denis, près le collége de Coquerel, avec le privilége du Roi, 1587. » Peu d'ouvrages de ce genre ont été si souvent reproduits pendant le XVIe et le XVIIe siècle. Les deux éditions italiennes 1589 et 1658 de Thurin, *Éléazar Thorrizi* ou *Thommissi*, dont M. Alvin n'a connu que la première, ne sont peut-être que des reproductions ou contrefaçons toujours françaises avec la fausse date de Turin, dans le but d'éluder les priviléges. En examinant mieux ces volumes dans la Bibliothèque du roi d'Italie et dans celle de l'Université, à Turin, nous devons faire amende honorable et nous ranger à l'opinion de M. Alvin, mais pour d'autres raisons. L'aspect général de l'impression, le papier, les marques de filigrane, les caractères, dont la forme est toute lyonnaise, nous font restituer à la France ces deux éditions prétendues turinoises. Mais il y avait lieu d'hésiter, car Turin n'avait nullement à cette époque un aspect italien, on y parlait généralement la langue française, surtout à la cour, dont les mœurs et les goûts étaient français. Les livres imprimés dans cette partie de l'Italie depuis 1474, subissant l'influence générale, ont été très-souvent confondus avec les éditions lyonnaises, savoisiennes et genevoises, et réciproquement. Notre savant ami le comte Manzoni, dans ses *Annali tipografici Torinesi del secolo XV*, rectifie plusieurs de ces méprises, ce qui n'est pas le moindre mérite de cette excellente monographie. Lorsque M. Alvin dit qu'un éditeur italien aurait employé la langue italienne, il a raison pour toute l'Italie d'alors, Turin étant excepté. Comme on le voit, la future capitale provisoire du royaume d'Italie était alors bien loin de s'attendre à un tel honneur. — Nous comptons dix à onze éditions de cet ouvrage du Vénitien Vinciolo, qui a eu tant de succès à la cour de France : 1587, 1588, 1589, 1595, 1598, 1603, 1606, 1613, 1623, 1658, et nous croyons qu'en cherchant bien on en trouverait d'autres encore[2]. Plus ou moins complètes et riches en planches, ces éditions donnent toujours les mêmes dessins, à l'ex-

1. Plusieurs pièces parmi les faïences dites de Henri II sont ornées d'entrelacs dont le dessin se trouve dans cet ouvrage de B. Sylvius.

2. En effet, le titre de cette édition de 1587 porte : *De rechef et pour la troisième fois*. Dernièrement aussi, M. Brunet dit avoir vu un exemplaire daté de 1612, et il décrit une édition de Basle, par Louy Roy, 1599, in-4° obl. de 48 feuilles. Voir aussi Papillon, Heller et autres historiens plus modernes de la gravure sur bois.

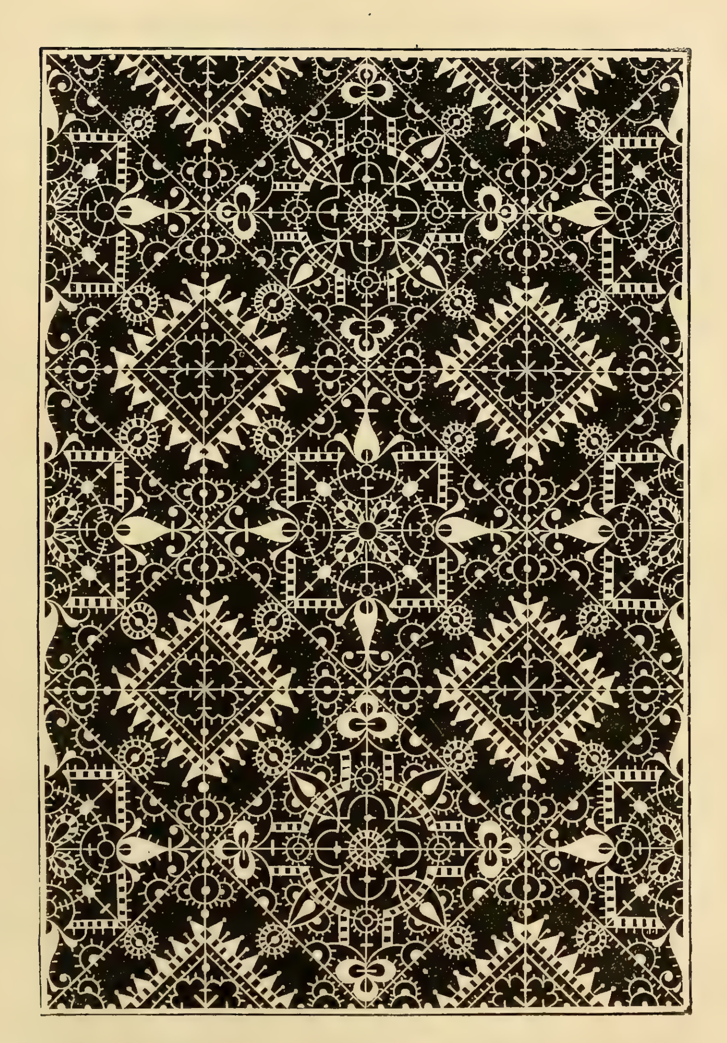
ception de celles de 1603 et 1658, qui présentent des différences notables que nous ferons connaître sous leurs dates respectives[1].

Frédéric de Vinciolo était Vénitien de naissance, ainsi qu'il le dit dans le titre et la dédicace de son livre; mais sa famille était originaire de Pérouse, où nous voyons des citoyens illustrer ce nom dès le XIII[e] siècle. Boccace, dans la dixième nouvelle de la cinquième journée de son *Décaméron*, met sur le compte d'un « Pierre de Vinciolo », riche propriétaire de Pérouse, des mésaventures conjugales du dernier comique, et qu'il emprunte en partie à Apulée. Hieronymus Morlinus a aussi traité ce même sujet dans les nouvelles trente et unième et trente-troisième de son recueil plus que facétieux. Il paraît que notre Vinciolo était venu en France à la suite de Catherine de Médicis, qui le combla de faveurs. M. Louandre, dans l'introduction de son livre sur les arts somptuaires avance, d'après Brantôme, que la reine Catherine accorda à F. de Vinciolo le droit exclusif de fabriquer et de vendre les *fraises*, autrement dites collerettes godronnées, dont l'usage avait été importé en France d'Italie avec l'arrivée de Catherine. Son livre, reproduit de son vivant même, et après sa mort, à un très-grand nombre d'éditions, est à peu près le seul qui, jusqu'à nos jours, ait continué à jouir d'un succès sans partage. Ce succès, il le mérite cependant beaucoup moins que d'autres ouvrages du même genre plus beaux, mais malheureusement plus rares. Les encyclopédies, aussi bien que les ouvrages spéciaux, le mentionnent toujours avec éloge, et ne mentionnent que lui.

— 1597. —

12. « Jean-Baptiste Glen, docteur en théologie (?). Les singuliers et nouveaux pourtraicts pour toutes sortes de lingeries. Liége. Jean de Glen, 1597. » In-8° obl., fig., 25 feuilles. Voir la note du catalogue Libri 1862, qui nous apprend l'existence d'un autre ouvrage de Jean de Glen (1597), contenant aussi des patrons de lingerie, et qui porte le titre indiqué par Ch. Brunet : « Debvoir des Filles, traité brief et fort utile, etc. » Deux parties en 1 vol. in-8° obl. *Le Debvoir des Filles* se compose de 7 feuilles suivies de 120 pages numérotées (la seconde partie, le *Traité de la Virginité*, commence à la page 71), et de 20 planches de broderies. — Le second ouvrage : « les Singuliers et nouveaux pourtraicts, » a 6 feuilles préliminaires, plus 19 planches. L'un de ces recueils a des signatures A....E, et l'autre Q....V. faisant suite aux signatures A....E du premier. In-4° obl. M. Alvin nous dénonce les larges emprunts faits par Glen à l'ouvrage de Vinciolo, sans faire mention aucune de ces sources. Ceux qui désireraient de plus amples détails sur ce Glen et ses ouvrages n'ont qu'à lire le spirituel aperçu du conservateur belge; ils trouveront de quoi satisfaire largement leur curiosité. Glen, moitié sacristain, moitié modiste, entrelarde son livre mondain et ascétique de détails hygiéniques plus que curieux. Le *Bulletin du bibliophile belge*, t. II, p. 303, sous ce titre : « Impression liégeoise, inconnue en partie, ou du moins mal connue, » donne une description des plus minutieuses du rare volume de Glen. Nous y renvoyons le lecteur d'autant plus volontiers qu'il pourra puiser dans cet article de M. de R.........g (Reiffenberg) des anecdotes très-piquantes sur la vie et les travaux de F. de Glen, qui fut aussi à la fois imprimeur et graveur sur bois.

1. Nous engageons le lecteur à lire l'article de M. Alvin, qui entre dans beaucoup de détails sur Vinciolo et les nombreuses éditions de son livre. Il décrit très-exactement celle de 1587.



DENTELLE ALLEMANDE DU XVII[e] SIÈCLE.

— 1598[1]. —

13. « Nouveaux pourtraicts des poincts coupés et dentelle en petite, moyenne et grande forme, etc. Imp. à Montbelliard, par Jacques Foillet, 1598. » In-4° réimprimé en 1602 et aussi en 1622; même format, 83 planches, 3 feuilles. Titre et préliminaires.

— 1601. —

14. « Modelbuch in Kupfer gemacht, etc. » Après un faux titre, un frontispice gravé représentant un jardin au XVIe siècle. Entre deux arbres est suspendue une banderole avec légendes allemandes. Des figures allégoriques, *Industria, Ignavia, Sophia,* animent ce paysage. M. Alvin nous donne tout au long la traduction de ce dialogue en style des plus précieux; mais il a négligé malheureusement de nous donner le nombre des planches et feuillets du volume. Les planches en sont gravées sur cuivre par Johan Silmacher et publiées à Nuremberg en 1601, par Michel Kuisener, en format in-4°. Suivant M. Alvin, le dessinateur y aurait fait preuve d'une imagination très-riche, et le graveur d'une grande habileté de burin.

— 1603. —

15. « Les singuliers et nouveaux pourtraicts du seigneur de Vinciolo, etc., dédiés à la Royne douarière de France pour la troisième fois augmentés, outre le réseau premier, etc..., de plusieurs beaux et différents pourtraicts de réseau, de point de côté avec le nombre des mailles, etc., *chose non encore veüe ni inventée.* » A Paris, pour Jean Le Clerc, rüe Saint-Jean-de-Latran, à la Salamandre royale, avec privilége du roi (1603), deux petits volumes in-4°, le premier de 40 ff., avec registre A... KIIIJ; le second de 32 ff. registre L.... SIIIJ, avec le même titre. Au verso du frontispice, un très-beau portrait de Henri III, avec la légende *Henry III D. G. Franc. Polon. Rex.* : dans un ovale entouré de deux branches de laurier; au-dessous, ce quatrain :

Painctre, afin que ton art imite la nature,
Au tableau de ce roy dont l'honneur touche aux cieux,
Peins sur son chef Pallas, sur son cœur Mercure,
Mars dessus son visage, et l'Amour dans ses yeux.

Suit l'Advertissement au lecteur, par le Vinciolo; et au verso, toujours dans un

1. Nous avons parlé plus haut d'une édition des trois parties de l'ouvrage de Vinciolo. *Les Nouveaux pourtraicts,* imprimés à Montbelliard, en 1598, forment la quatrième partie contenant des points coupés, ainsi que des dentelles en petite, moyenne et grande forme. Cette quatrième partie paraît ici imprimée pour la première fois. Le catalogue d'une vente publique qui a eu lieu à Anvers, le 29 mars 1864, sous le n° 528, cite un bel exemplaire de ces quatre parties, Paris, 1598, Montbelliard, Foillet (même date), reliées dans un seul volume et offrant ainsi tout ce que le Vinciolo a publié à différentes reprises.

cadre ovale, le portrait de la royne de France, avec les mots : *Lodoica, Lotharinga, Fr. Reg.* Suit le quatrain :

Trois dieux furent parrains du troisième Henry,
Jupiter, Mars, Phébus. Cette perle lorraine,
Une triple déesse, eut pour triple marraine
Pallas, Vénus, la Grâce, au chef toujours fleury.

Ensuite, au troisième feuillet, la Lettre dédicatoire à la reine, signée Le Clerc. (Voir l'édition sous la date de 1658.)

— 1605 —

16. « La pratique de l'aiguille industrieuse de Mattheus Mignerack. » Paris, 1605, in-4°. M. Yemeniz a payé l'exemplaire Libri 425 francs, en 1859.

— 1658-59 —

17. « Vinciolo seig. Frédéric. Les singuliers, etc., » à Thurin, par Eleazaro *Thomyssi*, 1658, in-8, fig. Seconde édition, avec la date de Thurin. Elle est la reproduction exacte de celle de 1589, aussi de Thurin. Quant aux planches, elle ne diffère de celle-ci que par des détails insignifiants dans les préliminaires. En deux parties : 39 planches la première; 36, la seconde : en tout 86 ff. Un exemplaire est décrit au catalogue Cicognara. Nous croyons, avec M. Alvin, que ces dates et le nom de l'imprimeur sont faux; nous ajouterons maintenant qu'il est peu probable qu'un éditeur puisse, de son vivant, rééditer un ouvrage à 69 ans de distance.

— 1666 —

18. « Das neu Modelbuch von Schönen Nadereyn, Laden, etc. Nuremberg, Paulus Fursten, 1666. » In-4° oblong, titre gravé, 3 ff. de texte et 50 planches de modèles.

— 1676 —

19. « Model-Buch ; dritter Theil von unterschiedlichen Vögeln, Blumen und Früchten, etc. Von und in Verlegung Rosina Helena Fürtin. Nürnberg, Christoff Gerharts, 1676, in-4° oblong, titre gravé et imprimé, texte allemand, et 42 planches sur bois, dont 4 de grande dimension. Nous décrivons le livre d'après un exemplaire que nous avons vu chez M. Gancia; mais évidemment, pour être complet, il lui faudrait les deux premières parties.



APPENDICE

A L'ESSAI BIBLIOGRAPHIQUE DES ANCIENS MODÈLES DE LINGERIE, DENTELLES ET TAPISSERIES, PUBLIÉS EN ITALIE AUX XVIe ET XVIIe SIÈCLES.

Depuis la publication de notre *Essai bibliographique des anciens modèles de lingerie, dentelles et tapisseries, publiés en Italie aux* XVIe *et* XVIIe *siècles*[1], aucun renseignement ou rectification ne nous étant parvenu, en dehors de la brochure de M. Alvin et des communications de M. le comte Manzoni, dont l'érudition égale la courtoisie, il nous est donc permis de penser, sans trop de présomption, qu'on ne saurait ajouter beaucoup à notre *Essai*, après les notes nouvelles que nous allons donner.

Le travail très-consciencieux de M. Alvin, conservateur en chef de la Bibliothèque royale de Bruxelles, publié au mois de décembre 1862[2], et dont nous n'avons pas pu tenir compte dans la première partie de cet essai, déjà rédigée à cette époque, nous oblige de revenir sur nos pas. Nous avons déjà mis en garde les collectionneurs contre l'industrie coupable de certains libraires, qui, à l'aide de feuillets séparés et tirés d'ouvrages différents, composent des recueils qu'on ne sait comment classer. Ces fraudes datent de loin; les libraires-éditeurs du XVIe siècle n'étaient pas moins adroits que certains de leurs successeurs plus modernes. Les clichés passaient d'une main à l'autre, et les éditions se multipliaient d'une façon indéfinie. On ajoutait un nouveau titre, et le tour était fait. Les expressions : *nuovamente stampato — non piu visto*, prodiguées à l'aventure, perdaient ainsi toute signification. Nous craignons fort que l'ouvrage dernièrement acquis par la Bibliothèque de Bruxelles, et si exactement décrit par M. Alvin, ne soit un nouvel exemple à constater de ces pastiches que nous dénonçons. L'exemplaire est évidemment incomplet; citons-le pourtant à tout hasard.

« Ornamento nobile per ogni gentil matrona dove si contiene bavari (collerettes), frisid infinita bellezza, lavori per Lenzuoli, Traverse, etc., pieno di figure, Ninfe, Satiri, Grotesche, Fontane, Musiche, Caccie di Cervi, Ucelli, ed altri animali... con ponti in aria fiammenghi, etc. Opera per pittori scultori e disegnatori, etc., fatta da Lucretia Romana, il quinto volume di suoi lavori... Dedicato alle virtuose donne in Venetia. » 20 planches in-folio, plus un titre avec vignette. Lucretia Quistelli dalla Mirandola n'était pas romaine, mais de famille lombarde, et son mari citoyen de Bologne. Si ce nom de Lucretia Romana n'est pas un pseudonyme sous lequel se cache celui d'Elisabetta ou Isabella Catanea Parasole (voyez n° 44 et aussi plus loin), nous inclinons, avec M. Alvin, à croire que ce nom est une dénomination toute de fantaisie aussi bien que les autres de : *Corona, Fontana, Specchio, Monte, Giardino*, etc. Dans trois

1. *Gazette des Beaux-Arts*, tome XV, p. 342.

2. *L'Écho du Parlement belge*, n° 28, décembre 1862 et janvier 1863, et le *Journal des Dames et Demoiselles*, juillet 1862 et août 1863.

recueils que nous avons sous la main, nous rencontrons cette figure de la Lucrèce romaine travaillant au métier et entourée de ses femmes; dans l'un des deux Buratto (n° 2), dans un recueil allemand que nous avons cité et dans le troisième volume italien d'Ostans (n° 32). Cette dernière composition est même reproduite en *fac-simile* dans l'ouvrage de Rudolphe Weigel (Holzschnitte berühmter Meister), comme spécimen de gravure sur bois du Porta Garfagnino dit Salviatino. L'exemplaire décrit par M. Alvin a une déchirure dans la marge inférieure du titre; ce défaut fait disparaître malheureusement la date, ainsi que le nom de l'imprimeur. Si nous devions juger par le titre, l'ouvrage d'Ostans, avec ses grotesques, fontaines, chasses, nymphes et satyres, aurait fait les frais de ce curieux volume. La différence de format ne signifie rien, car l'éditeur a pu réunir plusieurs planches sur une même feuille. Les dessins de *point coupé* pourraient bien aussi appartenir à l'ouvrage de C. Vecellio, si souvent exploité depuis.

Maintenant, parlons de quelques ouvrages que nous avons à ajouter à notre catalogue des éditions italiennes.

Le premier livre italien de modèles de lingerie, dentelles, etc., portant une date certaine, n'est point celui de Zoppino, 1529, comme nous l'avons avancé, mais bien l'ouvrage du Tagliente [1], Venise, 1528, in-4°, ayant pour titre : « Opera nuova, et insegna alle donne a cuscire (sic) a raccamare, et a disegnar a ciascuno, et la detta opera sarà di molta utilita ad ogni artista, etc. » C. Brunet, dans la dernière édition du *Manuel*, décrit l'exemplaire Bertin vendu 175 francs. Nous avons ailleurs fait remarquer que, dans une des éditions sans date du Vavassore, l'alphabet gothique de la fin était le même que dans l'ouvrage de calligraphie du Tagliente. Ce rapprochement nous fait supposer que cette édition de 1528 n'est qu'une reproduction du livre de Zoan Andrea, donnée par le Tagliente, du consentement du premier. Rien ne ressemble mieux au Guadagnino que ces manœuvres très-lucratives qui devaient en imposer au public [2].

Sous la date de 1591 (n° 35), nous avons parlé des différentes éditions de l'ouvrage de broderie de Cesare Vecellio. Eh bien, en dix-sept années, on a reproduit les quatre parties au moins huit fois. Ces dessins sont, il est vrai, très-pratiques et d'une grande variété; mais il s'en faut de beaucoup qu'ils soient les plus beaux.

Sous le n° 44 (1re partie), à la date de 1620, nous avons négligé de donner à Catanea Parasole quatre autres éditions de son livre : Venise, 1600, et Rome 1616 — 1625 et 1636. — La seconde est dédiée par la Parasole : « Alla serenissima principessa donna Elisabetta Borbona d'Austria. — Si vendono da Mauritio Bona, etc. : sign. A... M., 4 obl. » — La dernière est adressée : « All' altezza serenissima di madama la gran duchessa di Toscana. Mando di nuovo alle stampe i disegni degl' ingegnosi lavori che nello artifizio di soltilissime fila inventò Elisabetta Catanea Parasole Romana celebre per tal inventione appresso le Dame d'Europa. » Voilà donc cinq éditions du charmant ouvrage de la Parasole, que l'éditeur Bona nous dit avoir été célèbre près des grandes dames, en Europe, à cause de ses délicieuses inventions. Et pourtant il n'en est pas fait mention dans la *Biblioteca femminile Italiana*, du comte *Pietro Leopoldo Ferri*,

1. Et non *Sagliente* comme on a imprimé par erreur, dans l'*Essai*, etc., t. XV.

2. L'éditeur, M. Pagan, de Venise, donna en 1551 un recueil que nous avons décrit au n° 17 (1re partie). Sous le titre de « Honesto esempio », il publia cette même année un nouveau livre qui diffère du premier par le texte et le nombre des gravures.

ni même dans les additions du Dr *Enrico Castreca Brunetti* (*Roma*, tip. delle belle arti 1842) [1].

Au nº 23 : *Gloria et honore*, etc., 1558, in-4º, il faut ajouter une édition de 1556, avec dédicace : Alla signoria Vittoria Farnese duchessa di Urbino.

D'après un exemplaire de l'*Essemplario* du Vavassori : « *Fontana degli Essempli*, » par nous décrit au nº 16, vu par M. Manzoni, à la *Bibliotheca communitativa* de Bologne, il paraîtrait que le Pelliciolo a dessiné les patrons, et que le Vavassore les grava sur bois. Ces modèles diffèrent complétement de ceux des nos 4, 5, 6, 7 et 14.

Nous n'avons jamais eu occasion d'examiner le nº 18, *Trionpho di Cavori*, etc., 1555; mais M. Manzoni a pu le faire pour nous. Voici le description de ce livre vraiment introuvable : « Triompho di lavori a fogliami dei quali si puo far ponti in aere opera di Fra Hieronimo da Cividal del Frioli dell' ordine de i servi de osservantia et cum gratia et privilegio per anni X. » Au-dessus de ce titre, une charmante gravure xylographique représente le lever du soleil, et, des deux côtés, des dames travaillant à l'aiguille. Au verso, une dédicace : « Alla... signora Isabella contessa Canossa. » Le passage suivant est à noter : « Delli digni recami ho donato al mondo opre de diverse sorti. Però et a questi tempi ho creduto mandar fuora altre più belle imprese di recami, ma però sotto il Divin et glorioso nome de V. S. » Ces qualifications ne paraîtront pas exagérées au lecteur, quand il se souviendra que la grande comtesse Mathilde était de cette famille. — Au deuxième feuillet, vingt-quatre tercets : « A la Medema, » suivent onze feuillets de dentelles. Au recto du quatorzième feuillet : « L'autor del'opera parla, en sept tercets. » Au verso, la marque de l'imprimeur : « In Padoa per Jacobo Fabriano, ad instantia de fra Hicrony mo, etc. » M. D. L. V., in-4º oblong, de quatorze et peut-être de seize feuillets. — Voici un moine bien mondain, et qui, en chantant matines, devait avoir de singulières distractions. Mais qu'on se rassure, car il n'y a là rien de bien extraordinaire. Ne voit-on pas tous les jours, à Florence, au couvent de Santa-Maria-Novella, des religieux fabriquer en gros, pour les vendre, au plus juste prix, aux belles dames (même hérétiques), des parfums, des essences, extraits cosmétiques et autres engins diaboliques faits pour la damnation du sexe le plus fort, le tout à la plus grande gloire de l'Église, et aussi au plus large bénéfice de la communauté [2]?

Dans le catalogue du Musée de l'hôtel de Cluny, à Paris, sous le nº 2466, on trouve un volume italien ainsi décrit : — *Traité de broderies et de point coupé renfermant une série de modèles, et publié à Padoue, le 1er octobre 1604, par Pierre-Paul Fozzi de Rome. Ce volume a été donné au Musée par M. Arthur Fleury (1853).* — Ce P.-P. Fozzi donna plus tard, en 1616, aussi à Padoue : « Ghirlanda di sei vaghi fiori scielti da più famozi giardini d'Italia, etc. Belle lettere, dotte sententie, *Novi merletti*, moderne mansioni (adresses) Leggiadri lavori, usati numeri (Libro primo). In Padova, alla libreria del Giesù, con privilegio. » In-8º oblong, huit feuillets préliminaires, contenant le titre, une dédicace de Fozzi : Alla molto illustre e reverenda signora suor Maria-Ginevra Machiavelli; un sonnet et une préface, où l'on lit ce qui suit : « Qui si mirano diversi lavori, e merli insieme raccolti i quali da molti in molto

1. Parasole, Parasoli, o Parasolio Léonardo Norcino o Norcino. — Parasole Cattani o Cattanea Isabetta (ou mieux Élisabeth), sa femme. Rome, 1594-1620. — Parasole Bernardino, leur fils. — Parasole Girolama detta Parasolia, cousine de Léonard, 1620. — Voyez Zani, vol. XIV, p. 276, Brulliot, part. II, nº 1643, et dernièrement Nagler Monogrammisten, vol. IV, p. 89, nº 250.

2. Nous avons retrouvé au nº 12 un type de ce genre dans le Flamand J.-B. Glen.

tempo, e da molti luoghi si sogliono, le più volte indarno ricercare, etc. Modèles d'adresses, traité d'écriture commerciale, etc. Ensuite, quarante-deux feuillets avec planches gravées *sur cuivre*, avec modèles de calligraphie entourés de patrons très-variés de point de Venise, de guipures et de broderies de toutes sortes formant encadrement. Nous ne connaissons que la première partie de cet ouvrage, dont un exemplaire était, il y a quelques années, à la Bibliothèque Archinto de Milan, maintenant dispersée.

L'écrit de M. Alvin nous fournit une bonne occasion de citer ici un savant français, M. Francisque Michel, qui, dans ses recherches sur le commerce, la fabrication et l'usage des étoffes de soie, d'or et d'argent, et autres tissus précieux, a fait une mention particulière des anciens livres, relatifs à l'art de la broderie et de la dentelle. Nous devons dire, il est vrai, qu'il en a cité bon nombre, tirés uniquement du *Manuel du Libraire*. M. Reybaud, également, dans un article sur les tissus de coton, publié dans le *Journal des Économistes* (mars 1862), parle longuement de l'ouvrage du Vinciolo, dont il n'a connu que deux éditions parmi les douze qui existent. Dernièrement aussi, M. Raymond Bordeaux, dans la deuxième édition de son *Traité sur la réparation des Églises* (Paris, Derache, 1862, in-8°, page 376), en parlant des anciennes dentelles ecclésiastiques en point coupé, en lacis ou en point compté (tapisserie et broderies), cite, dans une note, les deux éditions de 1587 et 1613 du Vinciolo et le Vecellio de 1593, en remarquant très-judicieusement que les dessins de ces tissus ouvragés et précieux avaient été composés par des artistes de mérite. Enfin, l'*Histoire populaire de France* a donné, intercalées dans le texte, quelques reproductions peu fidèles des patrons de broderie et de dentelle, pris dans Ostans et Vinciolo. — De tous ces recueils italiens, le plus estimé en Italie, au XVIe siècle, était pourtant celui de Paganino. Dans « *la Piazza universale di Thomaso Garzoni, Venetia M.D.XCIX*, in-4°, » répertoire inépuisable des plus curieuses notices sur les arts et les industries italiennes de l'époque, ouvrage aussi largement exploité que peu cité par certains érudits de notre temps (sicut canes ad Nilum bibentes et fugientes), il est parlé du Buratto, à la page 490, avec de tels éloges, qu'il faut croire qu'en 1599 on considérait encore ses modèles comme les meilleurs du genre.

L'opinion émise par nous sur l'identité des deux Zvan Andrea n'a pas trouvé un accueil trop flatteur parmi des juges très-compétents dans ces matières; nous l'avouons très-humblement. Il a paru difficile d'admettre que l'éminent graveur des douze panneaux d'ornements et des belles pièces manteignesques pût se résigner au travail purement manuel des *formschneiders* et des *briefmalers* du temps. Ces Messieurs, que nous regrettons de ne pouvoir convaincre, nous permettront pourtant de leur rappeler qu'aux XVe et XVIe siècles les artistes même les plus distingués ne sortaient pas bottés ni éperonnés des Académies, mais suivaient un long apprentissage dans les *botteghe*. Ce long et pénible temps d'épreuve fortifiait les talents, écartait les médiocrités : système qui avait du bon. Les artistes incapables, au lieu d'assourdir le monde de leurs clameurs, et d'être, en fin de compte, un véritable embarras pour toute société bien assise, restaient toujours d'habiles ouvriers. La ligne de démarcation, où le métier finit et où l'art commence, était alors presque insaisissable. Les grands artistes, arrivés au faîte de leur fortune, n'oubliaient ni leur long noviciat, ni leurs anciens amis moins favorisés, qu'ils soutenaient fraternellement de leur talent, de leurs conseils et de leur crédit. Vasari fourmille d'exemples que nous pourrions citer. *Raffaellino del Garbo* ne donna-t-il pas des idées et des dessins de broderies ecclésiastiques qui se trouvaient, du vivant de

Vasari, dans les cartons du Spedalingo (Vincenzo Borghini)? Nos grands graveurs florentins et bolonais : Maso Finiguerra, Pollajuolo, Baldini, Robetta, Nicoletto Rosex, les deux Campagnola, Francia et Marc-Antoine lui-même, et tutti quanti n'étaient au début de leur carrière que des orfévres; plusieurs même n'ont jamais cessé de pratiquer cet art qui touche de si près au métier. Dürer, en Allemagne, n'était-il pas orfévre lui-même, fils d'orfévre et élève d'un orfévre? Si nous voulions multiplier nos citations à l'infini, nous n'aurions que l'embarras du choix. Les artistes de cette heureuse époque n'étaient que des ouvriers plus intelligents que les autres. Les lecteurs de la *Gazette* n'ont pas oublié les précieux documents touchant Raphaël, donnés par notre savant compatriote le marquis Campori, de Modène. Si le divin maître n'a pas dédaigné de travailler aux décors d'un théâtre, Zvan Andrea ne pouvait-il pas, sans déroger, graver des bois pour l'illustration des livres[1]?

— 1506-1507 —

Albert Dürer a gravé sur bois une suite de six planches, décrites par Bartsch sous les n°s 140... 145. Sous le titre de : *Dédales*, cette suite de six ronds offre des dessins d'entrelacs blancs très-compliqués et variés, sur fond noir. Ces pièces, deux exceptées, portent le monogramme du maître, soit dans une tablette, soit dans un médaillon réservé au centre. On connaît des épreuves avant le monogramme. Nous n'avons pas cru faire un acte de hardiesse et de présomption, en faisant entrer dans notre cadre ces dédales ou labyrinthes, appuyé que nous sommes sur l'autorité de Bartsch, d'Ottley, qui les dit : « *Six circles containing patterns for embroidery,* » et aussi de Passavant, qui ne les qualifie pas autrement. Si ces témoignages ne suffisent pas, nous en appellerons à Dürer lui-même. Dans son journal de voyage aux Pays-Bas, il raconte qu'il a envoyé en présent à maître Dietrich le vitrier (*Glasser*), ou plutôt peintre sur verre, les six dessins de nœuds (*Knoten*). C'est même en partant de ce passage du journal de Dürer, que nous croyons pouvoir dire que ces planches ne représentent nullement des labyrinthes, mais bien des véritables patrons de passementerie. Le fait du croisement et de la superposition des lignes rend très-inexactes les expressions de *dédales ou labyrinthes,* employées par Bartsch. Si ces planches avaient été tracées pour servir de modèles à des labyrinthes, les lignes se suivraient, se rapprocheraient pour s'éloigner aussitôt, sans jamais se toucher, et encore moins se croiser[2]. Le mot allemand *Knoten* a une tout autre signification, et donne même une idée exactement contraire. Ces entrelacs sont dessinés de manière à être séparés en plusieurs bandes plus simples et d'un usage plus pratique dans les travaux de broderie, ce qui ne pourrait être, si ces pièces étaient des modèles de labyrinthes, car alors

1. Une grande obscurité a régné de tout temps sur les débuts et les travaux de ce maître, devenu la victime des confusions les plus étranges. Voir ce qu'en disent Duchesne et Cicognara, qui, tout en tançant vertement le premier pour avoir supprimé un artiste en confondant Zvan Andrea avec Zvan Antoine de Bresse, admet pourtant que Zvan Andrea, dit Vavassore et Guadagnino, était un artiste graveur de grand mérite. Quant aux travaux secondaires, sentant le métier dont il a été si prodigue, il faut les mettre sur le compte de son avarice stigmatisée par ses contemporains.

2. Voir dans l'ouvrage de M. J. Gailhabaud, *l'Architecture du* v^e^ *au* XIIIe *siècle, et les Arts qui en dépendent,* tome II, les labyrinthes des cathédrales de Sens, de Chartres, de Saint-Quentin et d'Amiens, reproduits aussi dans le *Moyen Age et la Renaissance.*

chaque partie tiendrait à l'ensemble et n'en pourrait être séparée sans détruire entièrement le plan général. M. Alvin place aussi ces planches de Dürer parmi les modèles de broderie, et son opinion nous encourage à les y maintenir. Si nous avons classé les six planches sous les dates de 1506-1507, ce n'est point sans motif. Maître Albert, pendant son séjour à Venise, a dû voir les pièces dites cartes d'entrée à l'Académie de Léonard de Vinci, établie à Milan, sous le patronage de Louis Le More, vers la fin du xve siècle. Ces prétendues cartes d'entrée ne sont au fond autre chose que de véritables modèles d'ornements, de dessin linéaire, souvent aussi des *académies*, d'après l'antique, à l'usage des élèves peintres, miniaturistes, orfévres, et même ouvriers de toutes sortes fréquentant cette école. Nous aurions bien aussi des idées nouvelles à développer; mais nous nous réservons de les faire connaître dans un travail spécial. En attendant, nous nous contenterons de constater que ces mêmes dessins de Dürer reproduisent exactement, ligne pour ligne, trait pour trait, les cartes de Léonard. Les seules véritables différences à signaler sont dans la légende : « Leonardi Vicì Achademia, » au lieu du chiffre de Dürer placé au centre, et dans le mode de gravure; les cartes de Léonard étant gravées au burin, sur cuivre, tandis que les planches de Dürer sont taillées en bois. A l'Ambrosienne de Milan (carton T), nous possédons quatre de ces cartes, ce qui nous a donné le loisir de les comparer. Le Cabinet des estampes de la Bibliothèque impériale, à Paris, conserve aussi deux de ces pièces précieuses, gravées peut-être par Léonard lui-même. Il en est question dans l'ouvrage de Venturi [1]. Amoretti, en tête de son livre, a placé, comme fleuron, le motif central d'une de ces gravures, sur lesquelles il revient plusieurs fois dans le cours de l'ouvrage. M. Clément, le marchand d'estampes de la Bibliothèque impériale, à Paris, en possédait dernièrement une feuille. Le style tout italien de ces nœuds, que nous retrouvons fréquemment dans les manuscrits de Léonard, sous la forme d'enlacements de cordages [2], nous porte à croire que maître Albert n'a fait que copier ces méandres compliqués, en ajoutant simplement dans les coins des ornements fleuronnés, qui portent son cachet et qui lui appartiennent en propre. Dürer avait bien le droit de faire, à titre de représailles, de semblables emprunts à l'école italienne qui si souvent se servit de ses compositions.

1. *Essai sur les ouvrages physico-mathématiques de Léonard de Vinci*, etc., mémoire lu à la première classe de l'Institut national des sciences et arts, par J.-B. Venturi. Paris, Duprat, in-4°, an V (1797). G. Libri dans son *Histoire des sciences mathématiques en Italie*, p. 20, n'hésite pas à affirmer que Léonard était l'âme de cette Académie, dont il « grava même sur cuivre les devises à une époque où ce genre de gravure venait à peine de naître. » C'est sur le témoignage de Vasari, et surtout de Fra Luca Paciolo, que M. Libri appuie son opinion. (Voir l'*Abecedario* de Mariette, vol. 3, p. 175.)

2. Nous rencontrons ce genre tout particulier d'ornements compliqués dans les miniatures des manuscrits de l'école lombarde à la fin du xve siècle, dans les ornements typographiques des incunables milanais, dans les grandes initiales de l'ouvrage de Paciolo, où l'on ne saurait mettre en doute l'influence de Léonard, dans les fers de reliure, les marqueteries, les coffrets damasquinés, les armures de fabrique milanaise, et jusque dans les broderies qui enrichissent les costumes, dans les portraits de l'école, ou de la propre main de Léonard. La Trivultiana possède un Abécédaire (à l'usage de Maximilien Sforza fils de Louis le More) orné de délicieuses miniatures léonardesques, dont la riche reliure, contemporaine du manuscrit, est entièrement recouverte d'ornements semblables. Les passementeries du costume de Béatrix, d'Este dans l'admirable portrait de Léonard, à l'Ambrosienne, sont exécutées dans le goût de ces entrelacs gravés. Ce genre d'ornement nous vient évidemment de l'Orient; Zvan Andrea appelle ces enlacements : *groppi moreschi, arabeschi, cordelle alla damaschina, punto damaschino*, etc.

R. Weigel, dans son *Kunstkatalog*, n° 19,432, augmenterait cette série de trois autres gravures sur bois, représentant des motifs analogues qui ornent un volume de Stabius. Nagler, dans ses *Monogrammisten*, page 202, émet une opinion dont nous lui laissons, ainsi qu'à Passavant, toute la responsabilité. Suivant cet auteur, Albert Dürer a pu être engagé par Stabius à exécuter les trois nouveaux labyrinthes mentionnés en même temps que les autres, ce qui serait en contradiction manifeste avec les assertions de Dürer lui-même, qui ne parle que des six — *Knoten* — [1].

Enfin, Passavant, au n° 206, page 193, nous fait connaître un modèle de tapisserie en deux feuilles, ouvrage de Dürer, et qui se trouverait à Francfort-sur-Mein, chez M. Cornill.

Au moment où nous finissons ce travail, nous recevons d'Allemagne la cinquième livraison du *Peintre-Graveur* de feu M. Passavant, publiée depuis peu à Leipzic, chez Rudolph Weigel. Le nouveau volume posthume du savant Allemand, que nous regrettons tous, contient les résultats de ses recherches sur l'ancienne école de gravure en Italie, recherches qui ont amené M. Passavant à des conclusions souvent inadmissibles. Ce n'est pas ici la place de relever les confusions étranges de dates et de personnages ainsi que les erreurs historiques et les fausses appréciations dont fourmille d'une façon trop regrettable son article sur Léonard. Nous ne saurions cependant laisser passer sans les signaler au passage les arguments spécieux qu'il emploie pour établir la priorité des labyrinthes de Dürer sur ceux de Léonard. M. Passavant, sans consulter ses propres souvenirs, déclare d'une façon absolue que ces enlacements sont un « genre d'ornement qui n'a jamais été particulier à l'Italie, tandis que l'usage s'en est maintenu en Allemagne jusqu'à nos jours pour garnir les vêtements et les casquettes. » Les vestes à brandebourgs et les casquettes aussi pittoresques que débraillées des étudians d'Heidelberg n'auraient jamais pu s'attendre à un tel honneur!... Mais tout cela n'est pas sérieux, et nous respectons trop la mémoire de l'illustre biographe de Raphaël pour ne pas croire que, s'il avait pu relire ses notes avant de les faire imprimer, elles auraient été complétement refondues.

1. Voir Brulliot, et surtout Lampe : *Reliquien von A. Dürer*, p. 113.

G^mo D'ADDA.



GRAMMAIRE

DES ARTS DU DESSIN

ARCHITECTURE, SCULPTURE, PEINTURE

LIVRE DEUXIÈME

SCULPTURE

X.

LE SCULPTEUR GÉNÉRALISE LE VÊTEMENT PAR LA DRAPERIE ET PARTICULARISE LA FIGURE PAR LES ATTRIBUTS.



LA sculpture, avons-nous dit, est « une imitation choisie et palpable des formes vivantes. » Son principal objet est donc le *nu*, c'est-à-dire la forme sans voile, telle qu'elle est sortie des mains de Dieu, dans toute sa beauté, dans toute son expression. Il semble même au premier abord que le vêtement doive être pour le sculpteur un obstacle. Et cependant la draperie, dans l'art statuaire, est un nouveau moyen d'expression, une autre manière de manifester le beau.

Bien que l'esprit soit répandu dans tous les membres, comme un courant magnétique, il est des parties de la forme humaine dont la destination et la beauté sont purement corporelles, et qui ajouteraient si peu de chose au caractère, qu'il est indifférent de les montrer nues ou de les cacher. Il est même préférable de dérober les parties à peu près insignifiantes pour mieux faire ressortir celles qui sont une image plus expressive et plus claire de la vie spirituelle.

Mais la draperie a-t-elle sa raison d'être dans cette espèce de honte

que nous appelons la pudeur ? La question est délicate et vaut la peine qu'on s'y arrête un instant.

« La pudeur, dit Hégel, est un commencement de courroux intérieur contre quelque chose qui ne doit pas être. L'homme, qui a la conscience de sa haute destination intellectuelle, doit considérer la simple animalité comme indigne de lui ; il doit cacher, comme ne répondant pas à la noblesse de l'âme, les parties du corps qui ne servent qu'aux fonctions organiques, et n'ont aucune expression spirituelle. » Il y a, ce nous semble, dans ces paroles de l'illustre philosophe, une erreur ou un malentendu. Si la pudeur était produite en nous par la conscience que nous avons de la sublimité de l'esprit, l'homme, qui est un être pensant plus encore que la femme, aurait encore plus de pudeur qu'elle ; et pourtant c'est le contraire qui est vrai. La pudeur n'est donc pas née de l'orgueil. A tout prendre, elle est l'inverse de la naïveté, car là où l'innocence finit la pudeur commence. Ève ne rougit de sa nudité dans le Paradis terrestre, que lorsque, ayant touché à l'arbre de la science, elle connut le bien et le mal. Si l'antiquité habilla presque toutes les statues de femmes, si le philosophe Socrate, quand il modela le groupe des trois Grâces, les représenta vêtues, ce ne fut pas sans doute pour obéir à un sentiment de pudeur. Nous savons, en effet, que chez les Grecs les statues des dieux, des héros, des athlètes et des génies, étaient absolument nues, ou du moins que la draperie n'y jouait qu'un rôle tout à fait accessoire. Or un peuple aussi délicat, s'il eût écouté les conseils de la pudeur, eût trouvé certainement plus d'inconvenance à montrer aux femmes la nudité de l'homme qu'à montrer aux hommes la nudité de la femme. Il est donc permis de penser que le sentiment de la pudeur demeura étranger à l'usage des draperies dans l'art sculptural.

Au surplus, elle est toujours chaste, la beauté statuaire. Pourquoi ? Parce qu'elle est idéale, c'est-à-dire qu'au lieu d'avoir les accents de la vie individuelle, qui seule pourrait éveiller nos désirs, elle porte les empreintes de la vie générique, de la vie divine. Un *portrait* peut exciter l'amour sensuel, un *type* ne peut provoquer que l'admiration. Aucune idée, aucun soupçon même d'impudeur ne saurait s'attacher à Vénus, si elle est une statue impersonnelle de l'amour. Tout autre serait l'image fidèle d'une Phryné, que Praxitèle aurait vue sortant des vagues de la mer ou au moment de s'y plonger.

Telle que la conçut le génie antique, la draperie, invention de l'art, fut tantôt un motif de variété, tantôt un auxiliaire de l'expression ou un raffinement de la grâce. Afin d'ajouter un attrait à la beauté, on l'enveloppa de mystère, mais d'un mystère non impénétrable qui, laissant de-

viner la forme, nous attire à elle en nous éloignant. « Si Poppée imagina de masquer les beautés de son visage, ce fut pour les renchérir », dit Montaigne. Que d'expression d'ailleurs dans une simple draperie, non-seulement lorsqu'elle couvre les figures, mais lorsque, jetée avec art auprès de la statue, elle lui sert d'accompagnement et en achève la signification !

Mais d'abord qu'est-ce que la draperie ? C'est la généralisation du vêtement. Les habits qui conviennent au climat, aux mœurs, aux goûts d'un pays plutôt qu'à ceux d'un autre, sont des *costumes*. Le vêtement qui n'a rien de spécial, et dont la forme abstraite, pour ainsi dire, peut convenir à tous les peuples et à tous les temps, est une *draperie*. L'art antique à son apogée a toujours drapé ses figures ; ce n'est qu'aux époques primitives ou dans les périodes de décadence qu'il les a costumées. La sculpture romaine, par exemple, aux temps de Septime-Sévère et de Constantin, se plut à imiter des costumes sur les arcs de triomphe. On y vit des Daces vaincus et des Sarmates, modelés avec leurs braies froncées à la cheville et leurs sayons barbares. Le peuple grec avait un costume sans doute ; mais ce costume était d'une telle simplicité, d'une si noble aisance, qu'il semble avoir été imaginé, non pour la nation hellénique en particulier, mais pour l'humanité tout entière : il est essentiellement humain. La statuaire grecque, disons-nous, a très-rarement vêtu ses figures d'hommes, mais dans les bas-reliefs qui se rapprochent, comme on le verra, de la peinture, le costume grec a trouvé sa place.

Une chemise de laine appelée *chiton* (χιτὼν), originairement sans bras, formant des plis souples et longs, et ceinte autour du corps ; l'*himation* (ἱμάτιον), morceau de drap carré qui, partant du bras gauche auquel il est attaché, passe sur les reins, et ensuite au-dessus ou au-dessous du bras droit, pour venir s'enrouler autour du bras gauche ; la *chlamyde* (χλαμύς), petit manteau thessalien qui s'agrafait sur l'épaule droite au moyen d'une fibule, et que l'élégance des cavaliers et des éphèbes laissait flotter au vent ; le chapeau arcadien, à bord plat, qui ne faisait partie du costume que dans la vie champêtre ou équestre, et qui, sous le nom de *pétase* (πέτασος), ressemblait à la fleur d'une ombellifère retournée ; enfin des semelles appelée *crépides* (κρηπῖδες), attachées par des courroies... : telles sont, d'une manière générale, les différentes pièces du costume antique des hommes.

Quant à celui des femmes, il se composait principalement (et sans tenir compte de quelques variantes) : d'une tunique sans manches, également nommée *chiton*, et légèrement fixée à la taille par une ceinture à nœuds, de sorte que la tunique retombe en gracieux bouffants, quand l'étoffe est remontée ; de l'*himation*, que les femmes portaient plus

serré que les hommes, de façon à s'en envelopper davantage, et à former des plis plus nombreux; du *péplos* (πέπλος), vêtement de dessus, à plis réguliers, croisé et attaché sur la poitrine, et bien près d'être collant sur le corps. Par-dessus la première tunique, les femmes mariées en portaient une seconde, qui n'était qu'un *demi-chiton*, et qui couvrait seulement la partie supérieure du corps. Cette chemise de dessus voilait la poitrine, et ne dépassait guère la hauteur de la ceinture sous la gorge. Les jeunes filles spartiates ne la mettaient point : elles laissaient voltiger librement leurs robes entr'ouvertes sur le côté, et elles servaient d'échansons dans ce léger costume. Le morceau antérieur du *demi-chiton*, étant coupé en forme circulaire, descendait plus bas sur les hanches que sur le devant, de manière à décrire, par le jeu de ses replis, une courbe à peu près parallèle aux bourrelets que formait la ceinture. La coiffure des femmes, tantôt serrée par un bandeau, tantôt retenue par des rubans de largeur inégale (*tœnia*), tantôt couronnée d'un diadème, était, comme leur costume, d'une généralité noble, *humaine* aussi, convenable à toutes les femmes du monde, et par cela même en harmonie avec la beauté propre à l'art statuaire.

Cela dit, comment faut-il traiter les draperies en sculpture, soit qu'elles couvrent le nu, soit qu'elles figurent comme accessoires à côté de la statue?

Si elles couvrent le nu, les draperies ne doivent ni le cacher ni l'accuser trop visiblement par une adhérence complète à la chair. Les Égyptiens représentaient le plus souvent leurs figures de femmes vêtues de draperies fines et absolument collantes, qui semblaient n'être en certains endroits qu'un prolongement de la peau. C'était manquer au sentiment de l'art et en quelque sorte à la pudeur. Plus artistes, les Grecs sentirent que les corps, ainsi drapés comme dans un maillot, étaient beaucoup moins chastes que la nudité même. A quoi bon des draperies, si le nu doit transparaître au point que l'œil n'en perde rien? En pareil cas, le vêtement devient un second épiderme qui n'a pas d'autre effet que d'émousser les formes, d'en épaissir les finesses et d'en confondre les plans. Molière a compris avec justesse et a bien exprimé ce que demandent ici l'art du sculpteur et celui du peintre, lorsqu'il a dit dans son poëme sur *la Gloire du Val-de-Grâce*, peinte par Mignard :

. . . . . ces belles draperies
Dont l'ornement aux yeux doit conserver le nu,
Mais qui, pour le marquer, soit un peu retenu,
Qui ne s'y colle point : mais en suive la grâce,
Et, sans le serrer trop, le caresse et l'embrasse.

L'antique s'est servi quelquefois de linges mouillés, mais abuser de ce moyen, ce serait méconnaître le rôle de la draperie qui, n'étant pas rigoureusement l'esclave du corps, doit ajouter librement au caractère de la forme l'expression du vêtement qui la couvre; *librement*, dis-je, de



LA VICTOIRE AUX SANDALES,

Fragment de la balustrade du temple de la Victoire Aptère, à Athènes.

telle sorte que l'un ne soit pas le pléonasme de l'autre. Veut-on un modèle des beaux effets qu'on peut obtenir au moyen du linge mouillé, il faut voir un moulage de la délicieuse sculpture qui ornait jadis la balustrade du temple de la Victoire Aptère (nous l'avons représentée ici dans son état de mutilation). L'art des draperies humides y a été poussé à l'ex-

trême, mais, conduit à cette limite dernière, il a produit un morceau ravissant de naturel et de grâce, un morceau plein de vie et tout pénétré de chaleur. Avec quelle délicatesse il est embrassé et caressé, le corps ému de cette Victoire, par les draperies qui en suivent le mouvement! Sur la poitrine elles semblent ruisseler en plis nombreux et fins qui adhèrent au nu et, en le couvrant, le découvrent. Sur le nombril, elles s'écartent pour se replier et se resserrer en plis abondants, pressés, creusés profondément; elles vont s'aplatir ensuite au-dessus et au-dessous du genou gauche pour accuser les convexités de la jambe et de la cuisse; mais par opposition, la jambe droite n'est dessinée que très-vaguement, sous l'étoffe, par des ombres inégalement fouillées, et ce jeu de clair-obscur fait valoir à merveille l'épiderme poli d'une épaule d'ivoire et la chair lisse d'un pied nu.

Un enseignement ressort de ce précieux marbre : c'est que les plis d'une draperie doivent obéir au mouvement des parties qu'elles recouvrent. Il est même plus important pour le statuaire qui drape une figure, d'en indiquer le mouvement que d'en laisser apercevoir les formes, car les formes d'un personnage vêtu ne seront jamais assez visibles pour qu'on en reconnaisse clairement le *caractère*, et ce grand moyen d'expression venant à lui manquer, l'artiste n'en aura plus d'autre que le mouvement, le geste, l'attitude. Il faut donc que la pantomime de la statue soit accentuée par la draperie, et non pas contrariée, comme le veulent certains critiques, tels que de Piles, possédés d'un amour irréfléchi pour le contraste et pour la variété à tout prix.

La nature et l'art sont ici d'accord. Supposez, par exemple, qu'un modèle soit debout et drapé. Si le modèle lève une jambe en pliant le genou, les plis verticaux que présentait l'étoffe se diviseront et obliqueront à droite et à gauche. Pour peu que la draperie soit souple, elle fera nettement sentir la convexité de la cuisse et la saillie de la rotule, qui, en arrêtant la chute de l'étoffe, formera sur le côté un gonflement dont la pointe viendra expirer au genou. Les plis, qui se presseront latéralement, seront plus rares sur la surface frappée par la lumière. En allant rejoindre peu à peu, sur la partie supérieure du corps, la verticale qui a été rompue, ces plis indiqueront à la fois le mouvement actuel de la jambe et la position qu'elle vient de quitter. De cette manière le spectateur devinera quelle était l'attitude de la figure avant l'action présente. Il lui semblera qu'il voit s'accomplir le mouvement qui déjà s'est accompli. C'est une convenance dans l'art de draper, que d'exprimer un reste de la situation précédente, en montrant, par la cassure des plis, que leur tendance à suivre une première direction a été contrariée par le

mouvement de la figure, et qu'après avoir résisté à ce mouvement ils ont été entraînés dans une direction différente. Voilà la part du contraste.

Un jour que nous visitions, sur l'Acropole d'Athènes, le petit temple de la Victoire Aptère, l'expression de ces nuances frappa nos regards.



LA VICTOIRE AU TAUREAU.

Fragment de la balustrade du temple de la Victoire Aptère, à Athènes.

Récemment relevé de ses ruines, ce temple ionique, aux proportions délicates, n'a pas recouvré sa toiture, et le soleil de la Grèce pénétrant à flots dans son intérieur, en fait resplendir les parois de marbre. A ces parois sont appuyés les fragments que l'on voit ici gravés et dont il ne reste plus que les draperies.

La *Victoire au taureau*, un peu moins belle que l'autre Victoire (celle qui renoue ses sandales), agite pourtant avec beaucoup de richesse, d'élégance et de vivacité les plis de la double tunique et de l'*himation*. Partout où les membres sont en saillie, l'étoffe se moule sur eux et les plis deviennent rares. Dans tous les vides, au contraire, ils s'enfoncent et se creusent; mais toujours ils ajoutent leur mouvement à celui de la figure, même en le contrariant. On sent que la marche rapide de la Victoire a frappé l'air et y a trouvé une résistance qui a rejeté la draperie en sens contraire et l'a collée sur la jambe gauche. Cette réaction de l'air contre l'élan de la figure a chiffonné les parties bouffantes de la tunique. L'*himation*, glissant sur la hanche droite et soulevé par le bras gauche, forme des plis qui tout à l'heure étaient verticaux et qui maintenant suivent une ondulation motivée par le souffle du vent. Si l'on regarde enfin l'extrémité inférieure de la tunique, on voit en même temps ce qu'elle était avant l'action et ce qu'elle sera dans le repos, car ce bout de tunique est encore en l'air; il n'a pas fini d'obéir au poids de l'étoffe qui va le faire tomber sur le talon du pied nu... N'est-il pas vrai que toutes les lois de la draperie sculpturale et remuée sont écrites dans ces beaux marbres en traits de lumière?

Flaxman a dit (*Lectures on Sculpture*) : « Le mouvement progressif « d'une figure change en ondulations la ligne perpendiculaire des plis « tombants, et cet effet est d'autant plus sensible que le mouvement est « plus rapide. Mais le vent fait onduler toute draperie : s'il est modéré, « l'ondulation est diagonale; s'il est violent, elle est horizontale. »

Appliquée à la sculpture, cette observation suppose que le sculpteur peut représenter des draperies soumises à toute la violence du vent. Mais les draperies volantes, celles qui onduleraient jusqu'à passer de la perpendiculaire à l'horizontale, ne sauraient convenir qu'à un bas-relief où elles sont soutenues par le fond même de la muraille : elles ne seraient pas tolérables dans l'art statuaire, si elles se détachaient nettement de la figure, surtout quand la statue est monumentale, parce que la solidité du marbre et sa pesanteur forment une contradiction choquante avec la légèreté relative que suppose une draperie emportée par le vent. « Que le sculpteur veuille faire jouer et voltiger la pierre, dit Reynolds, c'est une folie si visible qu'elle porte avec elle sa condamnation. Cette folie pourtant a été l'ambition de plusieurs artistes modernes, particulièrement de Bernin, qui, entreprenant ce qui n'est pas au pouvoir de la sculpture, s'obstinait à vaincre la dureté, la fierté du marbre. Quand même il serait parvenu à donner un air de vérité aux draperies volantes

qui lui plaisaient tant, le mauvais effet et la confusion qu'elles produisent auraient dû suffire pour l'éloigner de cette méthode. » Et, à ce propos, Reynolds blâme sévèrement les figures colossales des Apôtres qui décorent la basilique de Saint-Jean de Latran, à Rome, et dont les draperies, qu'on dirait traitées à coups de pinceau, paraissent flotter au gré du vent, comme s'il y avait quelque vraisemblance que le souffle de l'air pût soulever de telles masses de pierre et agiter des draperies dont l'étoffe est si épaisse qu'on les prendrait d'un peu loin pour des rochers. Semblable en cela aux autres artistes de la décadence, Carle Maratte, qui avait fourni le dessin de ces sculptures ultra-pittoresques, pensait donner à ses draperies un caractère grave et apostolique en choisissant pour modèle des vêtements lourds, sans souplesse, d'un tissu grossier, et sous lequel tout reste informe, massif et vague. C'était méconnaître le principe sculptural qui veut que la draperie soit *un écho multiple des formes du corps*, selon l'expression de Gœthe renouvelée de l'antique. Pénétrés de ce principe, les Grecs avaient soin de fixer aux extrémités de leurs draperies de petits poids (ῥοΐσκοι) pour éviter les chiffonnements fortuits et faire disparaître les plis insignifiants.... Quel amour du beau! quelle délicatesse dans ce culte de l'art et de la grâce!

Le dernier perfectionnement de la draperie, c'était Phidias qui devait l'accomplir. Il lui était réservé, là aussi, d'atteindre à la beauté suprême.

Le magnétisme invisible et mystérieux de l'âme humaine, qui imprime un caractère aux formes et aux mouvements de notre corps, s'attache à tout ce qui entre dans le rayonnement de notre vie, même aux choses inertes, comme le parfum au vase. A plus forte raison marque-t-il de son empreinte nos vêtements qui deviennent ainsi une image de nos habitudes morales et de notre esprit. Cicéron disait, en parlant des Canéphores de Polyclète : « Leur vêtement témoigne de leur virginité. » Voyez les jeunes filles qui suivent la procession sacrée dans la frise du Parthénon : leurs tuniques forment des plis perpendiculaires dont la symétrie est en quelque sorte religieuse. Ces draperies, aux plis compassés, n'ont été touchées par aucune main; le souffle de l'air ne les a pas dérangées encore; les émotions de la vie ne les ont pas froissées; elles sont chastes dans leur régularité et solennelles. Voyez, au contraire, les bacchantes échevelées qui s'agitent dans les bas-reliefs antiques : le dieu qui les enivre de son délire a dénoué leur ceinture. Les draperies flottantes de leur *himation* ont été saisies, chiffonnées par les satyres et par les faunes; elles ont été assouplies par les mouvements répétés de la danse dionysiaque et en ont contracté des plis qui se sont modelés sur

tous les muscles en action. Enflés par le vent des montagnes comme les voiles d'un navire, leurs *chitons* ont perdu la roideur des tuniques virginales.

Quelle gravité, maintenant, et quelle signification dans la draperie d'un héros philosophe, d'un Phocion, par exemple, que l'antique nous représente enveloppé d'un manteau qui serre tous ses membres en les accusant par l'alternance des parties plissées et des parties plus tranquilles et plus lisses! Comment ne pas admirer qu'un simple vêtement soit une indication aussi frappante des concentrations de la pensée absorbée en elle-même dans un esprit fier? Quand ce philosophe qui médite deviendra un orateur, quand la parole ouvrira ses lèvres, son manteau s'ouvrira aussi et laissera sa poitrine respirer à l'aise; il sera déployé, rejeté par un bras, retenu par l'autre, et les mouvements de sa pensée, traduits dans son geste, changeront le caractère tout à l'heure si calme et si grave de sa draperie. A l'instar de l'âme qui s'épanouit, les plis qui étaient ramassés se disperseront, et leurs cassures en sens divers exprimeront par un beau désordre l'émotion de l'éloquence.

Qu'il s'agisse d'une nymphe, d'une muse, d'un faune, l'antique a si bien distingué le mode de ses plis et en a si finement nuancé les caractères que le marbre d'une statue tronquée, dont il ne reste plus que les draperies, est reconnaissable encore et nous dit assez clairement quel était le personnage ou le dieu représenté. Il appartenait, disons-nous, aux sculpteurs athéniens, contemporains de Périclès, de pénétrer assez avant dans les profondeurs de la nature pour y saisir cette expression muette que chacune de nos existences communique aux vêtements qui nous drapent, aux objets qui nous environnent et nous touchent de près. C'est ainsi que Phidias, ou tout au moins son digne élève, Alcamène, travaillant sous ses yeux, a modelé les inimitables draperies des trois *Parques* du Parthénon, ces draperies qui, rompues en menus plis, ondoyants et délicats, sur la poitrine dont la respiration les soulève, se dessinent en plis larges et fermes sur les genoux repliés qu'elles couvrent, ou sur des jambes étendues avec un majestueux abandon. Serrés à leur naissance, ces plis vivants s'ouvrent dans leurs milieux comme des muscles qui auraient leurs attaches et leur renflement. Il faut renoncer à jamais voir au monde de plus belles draperies que celles de ces trois figures mutilées, car elles disent les formes et les mouvements du corps sans l'emprisonner par leur adhérence. Bien qu'elles soient d'une noblesse et d'une élégance idéales, elles paraissent si naturelles qu'on les croirait moulées sur la tunique et le manteau d'Aspasie. Par la puissance magique d'un art qui ne sera point surpassé, le statuaire en a fait, cette

fois, non-seulement une enveloppe révélatrice de la beauté, mais comme une émanation silencieuse de l'âme, car elles obéissent doucement à la pensée qui les meut; elles semblent chaudes encore de la chaleur même de la vie.



UNE DES TROIS PARQUES DU FRONTON ORIENTAL DU PARTHENON.[1]

Si les draperies accompagnent le nu ou sont purement accessoires, l'artiste, plus libre dans son choix, pourra disposer les plis, les grouper,

1. Les deux autres Parques ont été gravées dans la *Gazette des Beaux-Arts*, t. IX, p. 157.

les varier au gré de son imagination, mais de manière cependant à leur faire jouer un rôle motivé par la figure, intéressant pour l'œil et favorable au triomphe du nu. Le groupe du Laocoon, la Vénus du Capitole et l'Apollon du Belvédère, dont la chlamyde, bien que soutenue par le bras gauche de la statue, en est presque entièrement détachée, nous offrent les plus heureux modèles de l'accompagnement des figures par la draperie. Le manteau sur lequel est assis le *Laocoon*, et qui semble être tombé de ses épaules sur l'autel, au moment où les serpents l'ont saisi, est un morceau à étudier pour la façon dont les plis se distribuent, s'évasent, se gonflent ou s'aplatissent, et forment, tantôt, par leurs ombres fouillées, une opposition aux chairs, tantôt, par leurs cassures vives, un appel de lumière contrastant avec l'ombre qui s'étend sur les jambes repliées.

Un excellent critique, Émeric David (*Recherches sur l'art statuaire*), fait observer que l'Apollon du Belvédère se développe et paraît lumineux au-devant de la chlamyde que son bras tient déployée : « Ce manteau, dit-il, que le dieu rejette maintenant en arrière et dont il pourra se voiler, ce manteau symbolique me rappelle la succession des jours et des nuits. Que de richesse et d'élégance, que de science et de goût dans les mouvements variés de ces plis semi-circulaires! L'ombre ferme que le corps projette sur la draperie la colore et l'enrichit; les demi-teintes que le reflet de la draperie produit sur la figure l'échauffent et l'animent. On reconnaît dans la chlamyde, malgré la fermeté de ses ondulations, les plis légers et à peine sensibles d'une étoffe ouverte pour la première fois. De même qu'une veine serpentant sur un muscle en augmente la souplesse, ces plis délicats donnent à la draperie une apparence de vérité, une grâce naïve que l'art semble n'avoir pas cherchée. Ils annonceraient dans la nature la fraîcheur et la virginité du vêtement; ils sont ici le symbole de la jeunesse et de la beauté toujours renaissantes du dieu du jour. »

La chlamyde d'Apollon, il est vrai, n'est pas ici un pur accessoire, puisqu'on ne pourrait l'enlever sans avoir le spectacle mesquin d'un bras nu, étendu dans toute sa longueur, suivant une ligne horizontale qui ferait avec le corps un angle droit. Mais dans la *Vénus du Capitole*, la draperie, indépendante de la statue, peut être considérée comme un accessoire véritable. Posée, abandonnée avec un naturel exquis sur un vase allongé, orné de fines cannelures, cette draperie dont la déesse va s'envelopper au sortir du bain, et qui est ainsi motivée si clairement, est un morceau parfait d'invention et de travail. Ses plis nombreux et contrastés, les uns tombant le long de la jambe, les autres couchés en tra-

vers sur le vase, font valoir le nu par des reflets qui ajoutent à la rondeur, à la vie des chairs, et par l'opposition que présente la frange grenue du voile avec le pied lisse de Vénus.

Quelquefois, prenant la valeur d'un *attribut*, la draperie, plus ou moins accessoire, sert à caractériser un dieu ou un héros. C'est ainsi que la peau de lion désigne Hercule et Thésée, tandis que la peau de chevreuil, la *nébride*, négligemment jetée sur l'épaule ou accrochée à un tronc d'arbre, distingue les divinités du cycle de Bacchus, les satyres, les faunes et Silène et Bacchus lui-même.

Viennent ensuite les attributs proprement dits, par lesquels il faut entendre certains objets symboliques, empruntés des usages de la vie, des mœurs, des cérémonies religieuses, et ajoutant une signification précise à la figure humaine. Si le *trident*, par exemple, est l'attribut de Neptune et marque l'empire des mers, c'est comme réminiscence du harpon dont se servaient les anciens Grecs dans la pêche du thon. Si le *thyrse*, léger bâton entouré de pampres et terminé en pomme de pin, était l'attribut de Bacchus, c'est que, dans la Grèce antique aussi bien que de nos jours, la pomme de pin servait à la fabrication du vin résineux que les Grecs ont toujours aimé. Le *caducée*, attribut de Mercure et signe de paix, était à l'origine une branche d'olivier entourée de bandelettes qui furent ensuite changées en deux serpents accolés, et si plus tard Hermès fut représenté avec un pétase ailé et avec des ailes au talon, des *talonnières*, c'est qu'il était le conducteur des âmes et des songes, le céleste émissaire, le dieu du commerce et des voyageurs. Une couronne d'épis, un pavot, une corbeille de fruits caractérisent les statues de Cérès, la mère universelle, la terre-mère comme l'appelèrent les Pélasges et les Grecs, *Déméter*. Pour exprimer que la lumière et la musique apaisent l'âme agitée et la rassérènent, les artistes avaient attribué la cythare au dieu du jour et de la poésie, et ils rappelaient par l'image du *trépied* l'instrument qui, dans le temple de Delphes, était destiné à recevoir les viandes du sacrifice. Est-il besoin de dire que le sceptre, symbole de la souveraineté, et la *patère*, emblème du culte, indiquent le maître des dieux; que sa toute-puissance est figurée par la Victoire ailée qu'il porte dans sa main, par son messager qui est l'aigle, par son arme qui est le *foudre?*

A la fille vierge de Jupiter, à la sévère déesse de l'esprit lumineux, de la raison divine qui protége et combat, sont attribuées l'égide et la lance : dans l'ancien style, sa haute méditation était symbolisée par une lampe. A Vénus sont réservés le miroir et les fleurs; à Diane, sœur

d'Apollon, le flambeau et l'arc, emblèmes de vie et de lumière; aux Ménades l'épée et le *tympanon* — c'était le tambour qu'elles frappaient dans le délire des danses sacrées. — A la famille de Pan et des Panisques, personnifiant le charme secret des solitudes et le mystère des bois, appartiennent la houlette pastorale et la flûte rustique appelée *syringe*.

Mais les attributs ne sont pas seulement les accessoires des figures sculpturales; employés par l'architecture, ils servent encore à préciser la signification des édifices. Les métopes du temple de Délos étaient décorées de lyres. Les éperons et ces découpures qui ornaient la proue des vaisseaux et que l'on nommait *aplustres*, étaient imités par la sculpture sur la frise des temples dédiés à Neptune. L'aigle se dressant sur les acrotères, le foudre sculpté sur les mutules désignaient un temple consacré à Zeus. L'entrée des théâtres était signalée par des masques tragiques ou comiques qui figuraient la terreur ou grimaçaient la satire. Des palmes, des victoires et des couronnes étaient l'ornement obligé des arcs de triomphe. Des biges ou des quadriges surmontaient le comble des cirques. Chaque monument avait ainsi des attributs qui achevaient de le caractériser et en indiquaient la destination aux âges futurs, de sorte qu'aujourd'hui, lorsque nous interrogeons des ruines inconnues, il suffit quelquefois d'y rencontrer un attribut pour reconnaître le caractère d'un édifice et en retrouver l'histoire.

XI.

EN CE QUI TOUCHE LE COSTUME MODERNE, LORSQU'IL EST INÉVITABLE, LE SCULPTEUR TIENT COMPTE DES CONVENANCES HISTORIQUES, DES DIMENSIONS DE LA STATUE ET DE LA PLACE QU'ELLE OCCUPERA.

Combien est ingrat notre habillement moderne, combien il est peu sculptural, surtout quand on le compare au vêtement grec, si heureusement généralisé en draperie et si gracieusement humain! Au lieu d'accuser les formes, notre costume les contrefait ou les dissimule; au lieu de se prêter aux mouvements du corps, il les gêne. Assujetti à nos membres, retenu par des boutons, tiraillé par des coutures sans nombre, il manque de liberté et il entrave celle du corps. Ses plis sont fixes et toujours les mêmes, tels que le tailleur les a prévus et façonnés d'avance, tels que la mode

les a voulus. Aux admirables configurations de la forme humaine il substitue les contours sans finesse d'un sac étriqué, artificiel, qui serre les membres en les cachant, comme un grossier fourreau cache les ciselures d'une belle lame. Nous ne parlons pas ici du costume des femmes, parce qu'il échappe encore plus que le nôtre au ciseau du sculpteur, non seulement par sa mobilité, mais par la richesse encombrante de ses détails, auxquels se refuse si heureusement la dignité de l'art statuaire. Née des caprices d'une matinée, la mode des femmes dure moins qu'un quartier de lune et peut changer vingt fois dans le temps qu'il faut à l'artiste pour exécuter une statue. Sans doute l'histoire de ces ridicules changeants et de ces grâces passagères peut être bonne à garder, mais est-ce bien la peine de l'écrire en marbre, de la couler en bronze, et d'assurer ainsi l'immortalité à ce qui n'intéressera guère que les perruquiers et les tailleurs de l'avenir?

Au surplus, par un singulier rapprochement des extrêmes, il se trouve que le vêtement particulier d'un pays tend à devenir celui de l'humanité tout entière, de façon que les costumes n'ayant déjà plus l'intérêt de la variété qui distinguait les différentes nations, le sculpteur sera bientôt contraint de renoncer à ce qui ne sera plus ni une désignation de race, ni une indication de patrie. Presque tous les peuples sont enveloppés maintenant dans la disgrâce du costume moderne, et, à la veille de proclamer la fraternité universelle, ils ne conservent de l'originalité que dans leur manière de s'habiller pour se combattre. Il ne reste donc à l'art statuaire, comme ressource, que certains uniformes militaires qui ont encore un peu de cachet et d'élégance. Quant à nos habits civils, n'est-il pas affligeant de les voir revêtir, dans des proportions plus qu'humaines, tant de héros équivoques, représentés avec leurs redingotes de bronze ou leurs pantalons de marbre? N'est-il pas monstrueux de faire les honneurs de la statuaire monumentale à ces paquets de drap et de linge, à ces basques d'habits, à ces faux-cols, à ces bottes, à ces formes informes? Non, la sculpture n'est pas faite pour éterniser de pareilles choses, surtout quand à l'insignifiance elles joignent la laideur. Un buste colossal porté sur un cippe, sur une colonne tronquée ou sur un motif d'architecture quelconque, doit suffire le plus souvent pour honorer les hommes qui ont laissé, en telle ou telle sphère de l'activité humaine, un durable souvenir. Pour ceux que leur génie désignerait à l'apothéose, ils n'ont plus à figurer, au sommet de la colonne ou du monument qu'on leur élève, avec les habits qu'ils ont portés pendant leur vie. La gloire les a dépouillés du vêtement de leur pays et de leur temps pour les couvrir

d'une simple draperie qui est, en quelque manière, le costume de l'immortalité.

Il est vrai de dire cependant que des artistes d'un grand goût, sachant tirer parti du costume moderne et s'écarter à propos d'une imitation littérale et vulgaire, ont eu le privilége d'intéresser notre esprit à leurs sculptures sans offenser nos regards. De nos jours, la statuaire allemande a représenté des philosophes, des écrivains, des poëtes, Kant, Lessing, Gœthe, Schiller, naïvement vêtus de leur habillement moderne; elle en a fait ainsi des illustrations locales plutôt que des célébrités cosmopolites. C'est dans le même esprit qu'un statuaire des plus habiles, Christian Rauch, ayant à élever la statue équestre et colossale de Frédéric le Grand à Berlin, a préféré aborder franchement le costume du siècle dernier, l'habit militaire de ce temps-là, le chapeau à trois cornes, le jabot et les bottes à l'écuyère, sachant bien que le peuple allemand serait beaucoup plus sensible à l'image du *vieux Fritz* qu'à la déification du grand capitaine. Cependant, pour ajouter de l'ampleur à la masse de la statue et pour cacher le plus possible les détails misérables du vêtement moderne, Christian Rauch a jeté sur les épaules de son héros un manteau court, agrafé au col et rejeté en arrière, à l'effet de racheter par quelques lignes sculpturales les accidents par trop pittoresques d'un costume si peu fait pour les dimensions d'un monument.

Il faut convenir que si on les réduit à de petites proportions, de telles images ont une familiarité attachante; elles deviennent facilement populaires et chacun les conserve dans sa maison comme des dieux lares. C'était, par exemple, une figure populaire aussi par sa vérité extérieure et par les souvenirs militaires qu'elle rappelait, que la statue de Napoléon avec son petit chapeau, sa redingote et sa lorgnette; mais une pareille figure devenait singulière et déplacée dès qu'on la hissait sur une autre colonne Trajane, et que le héros, se dessinant sur les nuages à une telle distance au-dessus des vivants, se trouvait ainsi divinisé tout vêtu, tout botté, tout éperonné. Le costume, traité librement, peut donc être une des ressources du statuaire, mais à la condition de s'appliquer aux personnages qui ne se sont élevés, pour ainsi dire, qu'à mi-hauteur de l'Olympe, ou bien à ceux que l'on veut représenter tout exprès avec leur physionomie contemporaine et dans les habits mêmes où ils furent un moment héroïques, comme pour retenir leur image dans le monde réel et toujours près de nos regards, tandis que la pensée les éloigne et les transporte dans le monde idéal.

Quelques-unes des sculptures que renferme Westminster, le Panthéon britannique, ont été conçues de cette manière avec un vif sentiment



STATUE ÉQUESTRE DE FRÉDÉRIC LE GRAND A BERLIN

par Christian Rauch.

de la réalité, et, à vrai dire, ce sont les meilleures. Il nous souvient d'y avoir surtout remarqué la statue de Wilberforce, représenté vieux, nonchalamment assis et affaissé sur lui-même dans son fauteuil. Une main abandonnée sur sa poitrine, l'autre main posée dans un livre entr'ouvert, il vient d'interrompre sa lecture pour suivre le cours de ses pensées. Une sorte de pantalon à pied, presque collant, laisse deviner la minceur de ses jambes croisées, et son costume moderne n'a rien de choquant, sauvé qu'il est par une robe de chambre qui en dissimule les pauvretés et fait draperie. Mais supposez que la statue de Wilberforce, au lieu d'être placée dans l'intérieur d'une église gothique, entre deux piliers, sous le demi-jour des vitraux, soit érigée sur une place publique, au grand soleil, n'est-il pas évident que la familiarité extrême du costume va devenir une inconvenance? Voilà une figure qui, à sa place, dans l'intimité d'une chapelle, est une œuvre réussie, et qui serait à peine tolérable si on l'exposait à la lumière extérieure et qu'on en fît un monument séparé.

La sculpture a donc à observer deux convenances : celle des dimensions qu'aura la statue et celle de la place qu'elle occupera. Rousseau et Voltaire avec leur habit à la française, leur long gilet, leurs culottes courtes, leurs manchettes, leurs souliers à boucles, leur canne à la main, sont d'excellentes figures à mettre sur une console ou sur le marbre d'une cheminée; mais ces mêmes figures, si on les sculpte de grandeur naturelle pour en décorer le rond-point d'un jardin public, l'extrémité d'une avenue monumentale, l'entrée d'une ville, deviennent des statuettes agrandies, des images purement parisiennes, et ne sont plus les statues de ces grands hommes dont le génie universel appartient à l'humanité. Toutefois comme il serait on ne peut plus malséant, selon nos idées, de représenter des personnages aussi rapprochés de nous que Voltaire, dans un état de complète nudité, ainsi que l'a fait Pigalle, le goût nous conseillerait ici d'éviter à la fois le ridicule de la nudité absolue et la solennité d'un lieu public, découvert et pompeusement décoré, qui ferait ressortir les mesquineries du vêtement. Houdon a résolu cette difficulté, en apparence insurmontable, en habillant Voltaire d'une ample draperie qui a tout ensemble la familiarité d'une robe d'étude et la dignité d'une toge. De plus, il n'a pas composé son ouvrage pour être placé au haut d'une colonne, mais pour être vu dans le vestibule de la Comédie-Française, aux rayons d'une lumière artificielle, qui fait briller, non pas la saillie insignifiante d'un bouton, ou le point d'une dentelle inutile, ou la pomme d'une canne, mais une tête vivante, des yeux étincelants, des narines qui respirent, des rides creusées par l'ironie, et des mains fines, longues,

élastiques, fouillées, sillonnées de veines et frissonnantes. Qui ne sent combien ce morceau fameux perdrait de ses qualités sculpturales, si la lumière avait à éclairer les petits reliefs et à se perdre dans les petits creux du costume moderne, de telle sorte que les détails d'un jabot, les trous des boutonnières fatiguées, les poches béantes, vinssent le disputer au modelé si nerveux des chairs, aux plis significatifs de la peau, à ce qui fait en un mot l'esprit, la vie, la palpitation de cette admirable statue !

Mais là où le costume moderne est surtout mal venu, c'est dans la sculpture tumulaire. Pourquoi rappeler les dépouilles et les vulgarités de la vie quand la vie elle-même a disparu? Pradier, malgré son habileté rare à travailler, à pétrir le marbre, est sorti des conditions scupturales en modelant la figure du duc de Beaujolais, qui meurt tout habillé. Rude, au contraire, a heureusement évité le costume dans le tombeau de Godefroy Cavaignac. Les peintres — cela est remarquable — sont de bon conseil en ce genre d'ouvrage, parce que la sculpture est amenée souvent à y faire des concessions au pittoresque. Nous citerons pour exemple le mausolée de lady Montague, dessiné par Ingres, qui, reprenant avec un grand goût les traditions florentines du xve siècle, a exprimé l'idée de la mort avec infiniment de grâce et de mélancolie : l'héroïne, vêtue d'une robe longue, un voile sur la tête, est couchée sur un lit de repos; sa main défaillante laisse tomber un livre à la dernière page, et deux génies, tirant les rideaux de son alcôve, y enferment sa tombe[1]. Lorsqu'on voulut élever un monument à la mémoire d'Arago, un artiste qui excelle à inventer et à composer, Paul Chenavard, conçut un projet de tombeau qui eût été, à l'exécution, d'un effet imposant. Étendu sous les draperies de son lit de mort, dans un ædicule à jour, dont la voûte étoilée était soutenue par des colonnes, l'illustre astronome jetait un regard suprême sur le firmament qui avait rempli ses pensées.

CHARLES BLANC.

1. Ce Mausolée a été gravé à l'eau-forte par M. Gaucherel. Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, t. IX, p. 264.



DOMENICO CAMPAGNOLA

PEINTRE-GRAVEUR DU XVI[e] SIÈCLE



Domenico Campagnola était Padouan et non Vénitien, comme Lanzi et Brandolese l'ont avancé. Les vers de Maganza et l'*Histoire de Padoue* par Zabarella[1] ne laissent aucun doute à cet égard. Il appartenait à une famille qui compta plusieurs artistes, car une note écrite de sa main sur un dessin du cabinet Crozat nous apprend qu'il avait un frère du nom de Francesco qui fut peintre[2], et tout porte à croire qu'il était parent de Giulio Campagnola, dont le père, Girolamo, élève du Squarcione et homme considérable par son savoir, laissa des écrits sur les arts[3]. Une gravure et un dessin abandonnés sans être finis par Giulio et

1. Zabarella, à la page 30 de son *Histoire de Padoue*, dit que Campagnola, peintre padouan, peignit le portrait de Tito Livio, à Padoue, dans la Contrada del Duomo.

2. *Abecedario* de Mariette, par MM. de Chennevières et de Montaiglon, t. I, p. 294.

3. Pour plus de détails sur Giulio et Girolamo Campagnola, voir notre Notice sur Giulio, *Gazette des Beaux-Arts*, t. XIII, p. 332. — Vasari cite encore parmi les

terminés par Domenico nous permettent même de conjecturer que leur parenté n'était point éloignée.

Giulio Campagnola, avons-nous dit en écrivant sa vie, frappé de la beauté héroïque du *Saint Jean-Baptiste* que Mocetto avait gravé d'après Mantegna, voulut reproduire au pointillé ce morceau superbe, mais, peu satisfait du paysage conventionnel avec lequel cet artiste avait encadré sa figure, il résolut de le changer. Il prit une feuille de papier et, laissant en blanc tout l'espace que le personnage aurait dû couvrir, il fit entièrement au pinceau, sans secours de la plume, un gracieux paysage, dont il s'est servi pour son estampe. Plus tard, Domenico, héritant probablement de Giulio en sa qualité de frère ou de neveu[1], fut pris du désir de terminer ce dessin laissé volontairement inachevé, et avec une plume et un pinceau gonflé de bistre il traça la figure du saint Jean-Baptiste. Esprit libre et fier, il eut la pensée de modifier la composition de Mantegna, et il voulut faire étendre au saint le bras droit, ainsi que le témoigne une légère esquisse à la pierre noire; mais il revint de son audace et conserva l'attitude générale, se contentant de différencier les draperies et de changer la physionomie du visage, qu'il rendit moins significative en désirant la faire plus expressive. Ce dessin précieux, publié il y a quelques mois par la *Gazette des Beaux-Arts*[2], n'est pas le seul fait de ce genre que nous puissions signaler. Dans la gravure dite *le Concert*, nous retrouvons le travail de Giulio joint à celui de Domenico, et cette particularité singulière, ajoutée à la similitude de leur nom, à l'identité de leur ville natale, peut servir à prouver qu'un lien de parenté très-rapproché les unissait.

Cette gravure en nous montrant réunies les factures très-différentes de ces deux artistes indique clairement que Domenico fut élève de Giulio. S'il existe en effet une très-grande distance entre l'exécution de la partie droite de la planche et celle de la partie gauche, il est évident que les principes appliqués pour masser les arbres et exprimer le feuillé sont les mêmes; et cette analogie dans la manière de voir et de rendre la nature se retrouve dans toutes les pièces de ces deux graveurs. Pourquoi donc

peintres padouans de cette époque qui portèrent le nom de Campagnola un Giusto; et Zanetti a eu l'occasion de voir un manuscrit contemporain du moine Jérôme, de Potenza, qui nous révèle l'existence d'un André Campagnola, artiste inconnu, auquel on devrait les dessins des siéges du chœur de l'église Sainte-Justine attribués au Domenico par Caraccio.

1. Giulio, étant né vers 1485, ne peut être le père de Domenico, qui peignit en compagnie du Titien, en 1511.

2. *Gazette des Beaux-Arts*, t. XIII, p. 338.

Domenico Campagnola ne serait-il pas ce Domenico Veneziano, élève de Giulio, auquel l'Anonyme de Morelli attribue plusieurs têtes d'après Raphaël, dans la demeure d'Alvise Cornaro?

Zani, il est vrai, se récrie fortement contre cette idée. Il ne veut point admettre que Campagnola ait pu se plier à copier les estampes de Marc-Antoine d'après Raphaël, alors qu'il était dans toute sa force — comme le prouvent ses gravures, — quand les premières estampes du Bolonais commencèrent à se reprendre en Italie. Mais, pour soutenir cette opinion, il faudrait savoir en quelle année Marc-Antoine commença à graver d'après le Sanzio, et nous n'en savons rien. Cependant les planches exécutées d'après le *Parnasse*, la *Théologie* et la *Poésie*, nous permettent de conjecturer que ce fut avant 1511, et l'on ne peut douter que les gravures de Marc-Antoine d'après Raphaël ne fussent très-connues bien avant 1517, la plus ancienne date qu'on trouve sur les estampes de Campagnola. Puis d'ailleurs, dans le fait de Domenico, peintre expérimenté, se servant d'une composition de Raphaël, qu'y a-t-il donc de plus extraordinaire que de voir Perino del Vaga, Garofolo, Jean d'Udine et tant d'autres, étudier sous Raphaël après avoir été proclamés maîtres par leurs contemporains?

Quant au surnom de Veneziano que lui donne l'Anonyme, il serait facile à expliquer par l'habileté avec laquelle Campagnola sut s'assimiler la manière des peintres vénitiens. Mais manquant de preuves certaines pour établir l'identité de ces deux artistes, nous ne pousserons pas plus loin cette discussion et nous nous contenterons d'avoir déterminé des rapports de parenté et d'art entre les deux Campagnola.

Illustre de son vivant, mais non pas, probablement, au point d'éveiller la jalousie du Titien[1], Domenico fut appelé à travailler pour les amateurs les plus délicats de son temps et de son pays.

Marco Mantova Benavides, professeur de droit et avant tout Mécène magnifique, l'attira près de lui et lui confia d'importants travaux. Il lui donna plusieurs salles de son palais à décorer de fresques, lui commanda de grands paysages et lui fit faire beaucoup de dessins. Un catalogue, qu'un neveu de Marco a dressé des merveilles contenues dans cette splendide demeure et que Morelli a eu entre les mains, mentionne comme

1. C'est sur le dire de Rosetti, écrivain padouan, que l'histoire de la jalousie du Titien contre Campagnola s'est greffée : « Questo valente artefice fu si fatto scolare, ed imitatore di Tiziano, che arrivò perfino a destar invidia a quel gran maestro. Ma l'ammogliarsi ch'ei fece dieda vinta la causa a Tiziano, com' egli se ne espresse quando gliene fu recata la nuova... » Les termes dans lesquels sont rapportés ce fait sentent trop le roman pour que cette version soit acceptée sans autre preuve.


DOMINICVS
CÃPAGNOLA
1517

œuvres du Campagnola, en dehors des peintures murales, cinq paysages à la plume fort estimés, les portraits sur panneau de *Gio. Pietro Mantova le père et de Marco Mantova le fils*, puis un portrait à l'aquarelle d'*Andrea Navagero*[1], un *Portrait de Pétrarque* et plusieurs ouvrages, dessins ou travaux d'autre sorte[2].

En 1511, Campagnola fut désigné pour travailler avec le Titien dans la Scola del Santo; du moins c'est ce qu'atteste une note rédigée en italien par lui-même et que Mariette a relevée derrière un dessin du cabinet Crozat. « En 1511, y est-il dit, nous avons peint à fresque en compagnie du Titien dans la Scola del Carmine, et de compagnie nous sommes entrés dans la Scola de Padoue le 24 septembre de la même année[3]. » Et, en effet, on trouve de lui dans la première Scola : une *Adoration des Bergers*, une *Adoration des Mages* et une *Circoncision*, et dans la seconde : *Saint François* et *Saint Antoine avec des anges* qui planent au-dessus; le *Saint ressuscitant un enfant*; le *Cœur de l'Avare retrouvé dans un coffre* et l'*Anesse tombant à genoux* pour adorer le Saint-Sacrement; malheureusement des restaurations maladroites ont détruit entièrement l'effet de cette dernière œuvre.

On montre encore à Padoue, comme étant de Campagnola, des fresques exécutées en 1540, dans la bibliothèque publique; un *Christ mort et les Saintes Femmes*, dans une des chapelles du palais épiscopal; *Saint Blaise entre sainte Catherine et sainte Barbe*, dans l'église Sainte-Lucie; toute une galerie décorée par lui dans l'église du séminaire épiscopal, un *Saint Roch* et une *Sainte Lucie*, dans la Scola San Rocco. Cette même Scola possède aussi du Campagnola plusieurs grisailles et une frise datée de 1534. C'est également à ce maître qu'on doit deux fresques dans la résidence du chapitre, fresques qui ont été retouchées à l'huile, malgré un arrêté de 1683 qui défendait qu'on attachât même un clou aux parois de cette salle. Quant aux fresques qu'il exécuta dans l'hospice actuel des

1. Navagero, noble par sa naissance, fut un écrivain distingué, ami du Castiglione et de Bembo. Il connut Raphaël, qui fit pour le Bembo son portrait sur un panneau conservé au palais Doria, à Rome. Membre de l'Académie aldinique à Venise, il fut chargé par la République de continuer l'histoire de Sabellicus. Envoyé comme ambassadeur à la cour de François I[er], il mourut à Blois, en 1528.

2. Mario Mantova eut aussi en grande estime Gualtieri, le rival de Domenico, à qui il confia la décoration de son palais, et le sculpteur Ammanati. Au dernier artiste, il fit faire, pour la cour de son palais, la statue colossale d'Hercule, celles de Jupiter et d'Apollon. C'est aussi à Ammanati qu'il confia, lui vivant, l'exécution de son superbe mausolée, qu'on admire encore aujourd'hui aux Eremitani.

3. *Abecedario* de Mariette, par MM. de Chennevières et de Montaiglon, t. I, p. 294.

Invalides, elles ont toutes, à l'exception du *Christ au jardin des Oliviers*, disparu en 1822 sous un badigeonnage. Dans le palais Molin on trouve aussi de ses peintures, mais ruinées par le temps; puis enfin dans le palais Giustiniani, construit pour Alvise Cornaro, se voient ces fresques célèbres dans lesquelles se trouvent les têtes empruntées à Raphaël[1].

On veut aussi que Domenico Campagnola ait été sculpteur. Alexandre de Marchi rapporte, d'après Caraccio, dans son *Guide de Padoue*, qu'à la suite de la peste de l'an 1557 les Bénédictins voulant orner leur église dédiée à sainte Justine firent appel à tous les tailleurs de bois les plus célèbres pour y exécuter les stalles du chœur. Ce fut un nommé Richard de Turin (ou de Normandie, suivant d'autres auteurs) qui fut choisi pour exécuter en bois les faits de la vie de J.-C., que Domenico modelait alors en argile. Mais bientôt, Richard, impatient de toute domination et fâché de ce que le maître en plastique n'allait pas assez vite, demanda à être affranchi de toute direction. Les moines, qui craignaient de le voir partir sans terminer son ouvrage, y consentirent, lorsqu'un jour, dans un transport de colère, il frappa d'une hache et tua l'enfant d'un des serviteurs du couvent. Richard, ne pouvant plus songer dès lors à quitter l'asile inviolable du monastère, travailla sans relâche, et dans l'année qui suivit il acheva non-seulement cette suite de la vie de J.-C., mais encore une série de sujets mystiques. Tel est le récit de Marchi, mais Zanetti, qui eut occasion de voir un manuscrit contemporain du moine Jérôme de Potenza, prieur en ces temps des Bénédictins, déclare que ces siéges furent exécutés non pas d'après Domenico Campagnola, mais d'après Andrea Campagnola, artiste inconnu.

A Venise, Domenico peignit dans la Scola Santa Maria del Parto des *Prophètes* et des *Évangélistes* d'une tournure si grande et d'une couleur si puissante, que quatre de ces œuvres furent jugées dignes, lors de la suppression de la confrérie, d'être transportées à l'Académie.

Les peintures que nous venons de signaler forment à peu près l'ensemble des œuvres du Campagnola. On ne connaît guère de lui de tableaux de chevalet, soit qu'il n'en ait point fait, soit plutôt qu'ils aient pris place dans les collections sous des noms plus célèbres[2]. Mais si les toiles du Campagnola sont rares, il n'en est pas de même de ses dessins,

1. Voir ce que nous avons dit plus haut à propos de ces fresques, p. 458. Les divers ouvrages dont nous venons de parler sont attribués au Campagnola dans le *Guide à Padoue*, de M. Marchi.

2. A Florence, dans le palais Pitti, on voit du Campagnola un petit tableau représentant *Adam et Ève;* mais la place élevée qu'il occupe ne permet guère de le juger, cette peinture ayant en outre beaucoup poussé au noir.

surtout de ses paysages à la plume, qui lui valurent les éloges du poëte Maganza :

> De buoni Penzaore
> El gh'é quel Campagnuola che per fare
> Paese con la penna el n'ha un sopare[1].

Ces éloges, donnés par un poëte, ont été confirmés par la postérité, qui a conservé précieusement ses dessins, et par les artistes, qui les ont admirés. Watteau, qui copia les vingt-trois dessins que possédait Crozat, avouait qu'il en avait beaucoup profité; et Mariette, après les avoir catalogués, les loue fort[2].

Là se bornent tous les renseignements que nous avons pu recueillir sur la vie et les œuvres de ce vaillant artiste que Zanetti dit avoir été enterré à Padoue dans la première cour du cimetière contigu au monastère de Saint-Antoine[3]. Mais en quelle année? Nous ne le savons, pas plus que nous ne connaissons la date de sa naissance.

1. Œuvres de Maganza, dit le Magnagnò, unies à celles de Menon et de Begon. Venise, 1610. Sonnet en l'honneur de Padoue, écrit « Al so Caro Compare Bartolomio Moreto. »

2. Catalogue Crozat, p. 72.

3. Catalogue des estampes du cabinet Cicognara, par Zanetti.

ÉMILE GALICHON.

(*La fin prochainement.*)



EXPOSITION DE CARTONS

A BRUXELLES



I.



Le Cercle artistique et littéraire de Bruxelles a organisé, avec le concours du gouvernement, une exposition de cartons allemands, français et belges. C'est la seconde fois qu'une pareille exposition a lieu à Bruxelles : en 1859, les salles du Palais-Ducal avaient été tapissées de ces vastes compositions crayonnées avec tant de science et de talent par les grands artistes de l'Allemagne, et la *Gazette des Beaux-Arts* en avait dit quelques mots à ses lecteurs. L'art allemand va-t-il faire décidément invasion chez nous? Faut-il jeter un cri d'alarme? N'y a-t-il pas quelque danger, pour l'esprit d'un peuple, à laisser ainsi s'insinuer en lui une esthétique étrangère et à se soumettre à des influences qui peuvent lui ôter son homogénéité? Je ne suis pas chauvin, et je mets certes les grandes idées sociales fort au-dessus du caractère local. La solidarité est la plus respectable des vertus, et je m'incline devant la morale et la philosophie universelles. Les peuples, rapprochés par la vapeur et l'électricité, finiront par perdre leurs angles et par fondre ensemble les groupes nombreux qui divisent aujourd'hui l'humanité. Mais dans les arts, le mal ne serait-il pas que chacun de ces groupes perdît ce caractère particulier qui, tout en le laissant parfaitement humain, lui donne une physionomie qui lui est propre? Je ne crois pas qu'aucun artiste, qu'aucun critique se plaigne jamais de la diversité des manifestations de l'esprit, ni des formes différentes avec lesquelles on exprime une pensée. La beauté même ne deviendrait-elle pas monotone, si elle se démontrait par des lignes absolues et des formules purement algébriques?

Les artistes allemands sont très-savants. Ce sont des hommes sérieux et profonds qu'il faut admirer, lors même qu'on ne les goûte pas. Leur art est digne et fier; comme les Égyptiens des premières dynasties, ils racontent en hiéroglyphes superbes, sur les murailles de leurs monuments, l'histoire politique et philosophique, non-seulement de leur pays, mais de l'humanité tout entière. C'est bien : leur caractère et leur éducation les entraînent vers ces méditations mystiques et symboliques où le passé se déroule

comme sous un voile sacré. Ils ont un art à eux, qui n'est ni l'art grec, ni l'art italien, ni l'art flamand, et qu'on pourrait nommer *architecture parlante*.

Mais si l'Allemagne se plaît dans les allégories, les rébus et les hiéroglyphes, est-ce une raison pour que la Belgique se plonge dans ces mystérieuses combinaisons où le vrai sens de l'art finit par se perdre?

L'art flamand est caractéristique; il a sa grandeur et sa signification; il parle une langue compréhensible, non-seulement aux Belges, mais à tous les peuples du monde. C'est une de nos gloires, et peut-être la plus pure de toutes. Croit-on que si l'on greffe cet art local avec l'art allemand, on obtienne des fruits plus savoureux et plus sains? Trouve-t-on peut-être que nous sommes en décadence, et qu'il est nécessaire de nous retremper à une école robuste qui redonne à notre virilité le sang qu'elle a perdu? Mais quoi de plus robuste et de plus sain que notre école flamande? D'ailleurs, décadence, dans les arts, on l'oublie trop souvent, c'est transition. Il faut laisser faire, abandonner l'esprit à lui-même, fût-ce dans la nuit : pendant qu'il se cherche, il réfléchit; mais si on lui donne forcément un guide, il finira — l'esprit est faible — par n'écouter que ce guide et par perdre la conscience de son individualité.

A mon avis, les gouvernements devraient rester neutres lorsqu'il s'agit d'art. Les encouragements officiels donnés aux masses n'ont pas seulement une grande influence comme idée sociale, ils pèsent aussi très-lourdement sur le style et la pensée des artistes. Ainsi, depuis quelques années, des commandes considérables ont été faites à nos peintres, et nos monuments religieux et civils commencent à se couvrir partout de fresques : c'est déjà un résultat obtenu par l'art allemand. La première exposition de cartons a eu pour effet d'éveiller l'ambition — ou la vanité — de nos peintres, et de stimuler le patriotisme de nos gouvernants. Or, après avoir organisé l'exposition des cartons allemands, en 1859, si le gouvernement belge a commandé des fresques, n'a-t-il pas semblé dire : « Vous avez vu comment nos savants voisins formulent leurs pensées; vous avez étudié leur style; vous connaissez leurs procédés; tâchez d'arriver à cette hauteur d'expression, et je serai content de vous? »

Si le gouvernement n'a pas parlé ainsi, je me trompe fort; car il est certain que nos artistes ont compris qu'il fallait travailler selon l'esthétique allemande pour historier nos édifices. Déjà nous avons un groupe de peintres tout germains, qui ne jurent que par Cornélius, Overbeeck et Kaulbach; qui singent leur manière et font des efforts immenses pour arriver à s'accrocher à un pli de leurs manteaux; qui composent des rébus; qui font de belles hachures avec du fusain sur du papier gris. L'invasion allemande, préparée de longue date par quelques peintres d'histoire très-malins, est faite aujourd'hui. Et cette annexion par l'esthétique, quoiqu'elle soit étrange, n'en est pas moins déshonorante pour nous.

L'art flamand a eu deux périodes magnifiques : la première commence aux van Eyck et finit à Franz Floris; la seconde comprend l'école de Rubens. Deux gloires pures, à la fois nationales et humaines. Quel exemple! et comment peut-il laisser aveugles des hommes intelligents? La poésie épique a-t-elle un peintre plus grandiose que Rubens? La candeur, la pureté, la sincérité ont-elles des interprètes plus charmants et plus respectables que les van Eyck, les Memling, les Stuerbout, les van der Weyden? Quel peintre au monde a plus aimé la grâce et la distinction que van Dyck? Quel a mieux représenté la vie et la santé que Jordaens? Ce sont là nos véritables aïeux, et, quelle que soit la gloire des maîtres allemands, elle est bien pâle à côté de celle des maîtres flamands qui ont illustré le quinzième, le seizième et le dix-septième siècle.

II.

Je n'ai point à vous dire ce que sont les cartons de Flandrin. Vous connaissez et vos lecteurs connaissent le caractère du talent de ce peintre d'histoire religieuse, qui alliait à la grâce mystique une sensibilité très-humaine et une rare sincérité, enfermées dans un style sobre, presque naïf à force de simplicité. Il a beaucoup de succès à Bruxelles, même parmi les artistes qui n'admettent qu'à demi les principes de l'école ingriste. Est-ce parce qu'il ne s'impose pas à la façon des Cornélius, rudement, sauvagement, et que plutôt il s'insinue dans l'âme à la manière des mystiques du quinzième siècle, par une candeur dont on ne peut se défier? Il y a, par exemple, entre le mysticisme de Flandrin et celui d'Overbeeck, cette différence que le peintre français trouve naturellement l'élévation et la grâce, tandis que le maître allemand n'arrive au style religieux que par l'affectation et le parti pris.

L'exposition du Cercle a de Flandrin les dessins des compositions exécutées dans l'église Saint-Séverin, à Paris, quelques esquisses peintes et les études faites pour les fresques de Saint-Germain des Prés.

On ne connaît pas le nom de Victor Orsel en Belgique; si on l'a connu de son vivant, il est oublié aujourd'hui. Ce n'était guère un peintre, à en juger par le tableau allégorique intitulé *le Bien et le Mal;* on peut dire qu'il ne se doutait pas plus que les artistes allemands qui peignent à fresque de ce que c'était que l'art du peintre : de la gaucherie, des tons crus entiers comme les couleurs d'enseigne, un style rendu mou par la facture, un ensemble froid et pauvre. Mais ses dessins ont un côté remarquable, ils sont consciencieux comme des dessins de Memling ou de Metsys. Ses études marquent un grand respect de la nature; mais à mesure que l'étude se transforme et devient œuvre personnelle, la faiblesse se trahit par un style généralement médiocre où manque l'inspiration. Ce qui rend Orsel intéressant, c'est la recherche honnête du caractère en ne voulant d'autre appui que la réalité. N'ayant point de génie, il est resté terre à terre.

Apès l'*Étude* ayant servi à l'exécution de la figure de la Renaissance pour l'hémicycle de l'École des Beaux-Arts, et quelques études peintes, têtes et mains détachées, de Paul Delaroche, il ne faut citer que pour mémoire les dessins de Louis Janmot et Jules Lenepveu. Je n'ai point non plus à vous décrire les quatorze grands cartons que Chenavard avait préparés pour la décoration du Panthéon. J'y ai vu l'œuvre profonde et sévère d'un homme énergiquement trempé, d'un savant qui voue sa vie à un travail honorable, avec une conviction qu'on doit admirer. Chenavard est un philosophe, un historien, un penseur ami de l'humanité. Il a des affinités avec Cornélius et les autres grands compositeurs allemands, mais seulement par l'idée qui le dominait. Il voulait glorifier le génie de l'homme en embrassant dans une œuvre gigantesque tous les hauts faits et toutes les pensées élevées de l'histoire universelle. Mais l'exécution matérielle de cette œuvre n'est pas en harmonie avec l'imagination du rêveur. Ses cartons resteront comme une hardie tentative qu'un vrai peintre pourra plus tard reprendre et mener à bonne fin.

Les cartons allemands sont très-nombreux et très-intéressants. L'école est parfaite-

ment homogène, et les individualités se caractérisent surtout par la force ou la faiblesse du talent. Au-dessus des maîtres, tels que Kaulbach et Neher, se déroule une multitude d'imitateurs patients et laborieux, hommes fort intelligents et tout aussi convaincus que leurs initiateurs, mais dont la tête ne dépasse point une certaine hauteur et qui sont comme la foule suivant le char des victorieux. Quelques-uns ont un nom, tels que Schnorr et Bendeman, Hubner et Henri von Hess; l'un d'eux a un talent original très-élevé, le professeur Preller, de Weimar, qui a exposé des *paysages et marines*, avec des scènes animées se rapportant aux aventures d'Ulysse. Mais la plupart sont perdus dans le nombre et n'auront jamais qu'un nom médiocre. Ils tombent dans le banal, le connu, le poncif. Ils ont ce style correct qui semble pouvoir s'enseigner mathématiquement et dont la froideur automatique n'impose plus à personne, — sorte de perfection par la science dans laquelle l'inspiration, la fougue, l'entraînement passionnel, ne sont plus pour rien ; art qui produit des figures figées et des physionomies somnambulesques.

Le grand carton de Kaulbach, l'*Époque de la Réforme*, a plus de force et de vie que n'en ont d'ordinaire les compositions allemandes. L'artiste a tenté de se servir du clair-obscur et de donner à ses divers personnages différentes tonalités, de sorte que, dans ce dessin au fusain, on sent la main d'un peintre. Ce qui caractérise le style de Kaulbach, c'est la fierté et la grâce. L'*Époque de la Réforme* m'a paru bien supérieure à cette autre composition du même auteur, exposée à Bruxelles en 1859, et représentant, je pense, *la Grèce du temps d'Homère*.

L'*Entrée triomphale à Munich de l'empereur d'Allemagne Louis de Bavière*, par Neher, directeur de l'Académie de Stuttgard, carton de la frise qui décore la porte de l'Isar, à Munich, rappelle le style de Rethel, le génie le plus original de l'Allemagne moderne. C'est sauvage et grandiose, véritablement épique.

Quant à l'*Odyssée* du professeur Preller, je l'honorerai assez en disant que son style ne rapetisse point trop Homère. Les beaux tableaux que feraient ces compositions si bien ordonnées et si savantes, peintes par un artiste amoureux de la lumière et de la couleur !

Cette lettre prendrait beaucoup trop de place dans la *Gazette* si je vous décrivais les dessins de tant de consciencieux et ardents travailleurs. Il me faudra me contenter de vous citer leurs noms et d'ajouter que tous sont dignes du respect qu'on doit au talent et à l'intelligence : ce sont P. L. Foltz, Pixis, Otto Hiltensperger, Hauschild, Aug. de Heckel, Echter, von Schwint, Xavier Barth, Julius Franck, Schrandolph de Munich, Édouard Steinle et Veith de Francfort, Roege, Bendeman, Ittenbach, André et Carl Muller, Henri Muke de Dusseldorf, Muttenthaler de Leipzig, Masterteig de Saxe-Weimar, Pfannschmidt, et Louis Spangenberg de Berlin (les études que L. Spangenberg a faites en Italie et en Grèce sont de belles œuvres, où l'on voit allié un travail réellement photographique à un style très-élevé; seulement, la dureté de l'exécution fait songer aux papiers peints), Léonard Gey, A. Ehrhardt, Alfred Diehte, Julius Hubner, Carl Peschel de Dresde, Charles Rahl, Ch. Ruben de Vienne, Wislicenus de Weimar, et Théodore Dietz de Carlsruhe.

Les Belges ne sont point nombreux, mais ils le sont trop pour l'honneur de notre école. Les premiers qui ont importé chez nous le style germanique, ou quelque chose d'approchant par la roideur automatique, se nomment Swertz et Guffens, d'Anvers. Oui, ce sont deux élèves de l'école d'Anvers, qui ont travaillé pour ainsi dire sous les yeux de Rubens et de van Dyck, de Jordaens et de Crayer, qui sont allés demander à

l'Allemagne le secret de ce style qui est l'antipode du style flamand. Les premiers, ils se sont dénationalisés sans profit pour l'art ni pour la nation qu'ils renient en l'empoisonnant. Les premiers ils ont abandonné la vie et la santé pour la mort et l'inertie : il faut leur rendre la justice qui leur est due. A leur suite sont venus Lagye et de Taeye, Cannel, et Gérard, et Degroux. D'autres s'avancent timidement dans l'arène, un rouleau de papier sans fin et un paquet de fusain sous le bras, l'air songeur et le regard perdu dans le passé. Par ses subsides et ses commandes, le gouvernement belge encourage ces artistes à s'annihiler et à disparaître dans l'individualité d'autrui : c'est là ce qui nous touche vivement et ce qui me force à protester.

Il ne faut pas que nous soyons Germain, Français ou Anglais : soyons nous en toute sincérité, dussions-nous être les derniers. Il ne faut pas que Courbet, pas plus que Delacroix ou Ingres, il ne faut pas que Rethel, pas plus que Cornélius, il ne faut pas que Constable ou Turner viennent planter chez nous leur tente et prennent possession de notre caractère pour l'anéantir. Admirer autrui, c'est une marque de grandeur d'âme; l'imiter, c'est une preuve de faiblesse et d'impuissance.

III.

A cette exhibition de cartons on a ajouté environ deux cents tableaux et dessins, nécessaires pour le repos des yeux et de l'esprit. Le public n'osera pas se l'avouer, mais il est certain que les tableaux auront plus de succès que les cartons, même auprès des hommes les plus intelligents.

Si les deux salles réservées à la peinture n'avaient contenu que des tableaux tout modernes, sortant frais de l'atelier, elles n'eussent guère été intéressantes à parcourir. L'exposition d'Anvers, malgré les protestations des peintres bruxellois et l'engagement signé par eux de n'y point envoyer leurs tableaux, a attiré bon nombre d'artistes signataires de la protestation. Mais ceci est une affaire de dignité individuelle, dont je n'ai pas à m'occuper.

Le Cercle, en organisant son exposition, a ouvert un concours pour la meilleure étude de tête humaine, de grandeur naturelle, et la meilleure étude de paysage. Ce concours a eu pour résultat qu'un peintre s'y est révélé, Louis Artan.

Parmi les tableaux nouveaux, que le public n'avait point encore été appelé à juger, il faut citer en première ligne une *Scène de jalousie*, par Alfred Stevens; c'est une jeune femme, espionnant par une croisée, et sans doute se prouvant à elle-même, par des faits, qu'elle est trompée. La physionomie douloureuse est très-expressive, sans grimace. Tout le tableau, dans son ensemble, est fin, distingué, exquis. On ne peut guère pousser plus loin l'exécution, ni arriver à plus de délicatesse en conservant la largeur du style.

Courbet a envoyé une scène mythologique, — voyez-vous ce réaliste qui s'égare! — représentant *Vénus et Psyché*. O Vénus! ô Psyché! de classique mémoire, comme le maître-peintre d'Ornans vous a calomniées! Psyché, Vénus, ces noms évoquent les images les plus gracieuses; c'est la beauté et la grâce, la séduction et la candeur, la sensualité et l'amour. L'imagination de Courbet l'a mal servi lorsqu'il a intitulé ce

tableau *Vénus poursuivant Psyché de sa jalousie*. Ces donzelles, laides, vulgaires, — des modèles mal choisis — représenteraient la mère des Grâces et la femme de l'amour? C'est là une sauvage et grossière ironie. Pourquoi donc exhumer les déesses de la Fable, si vous devez ainsi les maltraiter?

Le *Portrait de la princesse Frédérique, fille du roi de Hanovre*, par Frédéric Kaulbach, portrait en pied, de grandeur naturelle, a une physionomie fine et vivante. Les yeux brillent et regardent; les narines aspirent; la bouche sourit et va parler. Mais la peinture en est maladive; Nicaise de Keyser, directeur de l'Académie d'Anvers, peint dans cette manière molle et triste; seulement, il y a dans le portrait de Kaulbach du sentiment et de l'expression.

Un jeune paysagiste, Hip. Boulanger, faisait espérer une individualité; on le citait comme un des premiers parmi les jeunes hommes d'avenir. Son *Verger*, effet de matin, ferait croire qu'il n'a pas le souffle; le voilà à la remorque de quelqu'un, de Corot — de Millet — de Jules Breton, — d'un de ceux qui peignent la nature dans une gamme tranquille quelque peu effacée. W. Roelofs, au contraire, a beaucoup de verdeur et de savoir-faire; puis, il s'appartient, comme Alfred Verwée, que vous avez médaillé à Paris. Le talent de Keelhoff me paraît aussi être entré dans une phase malheureuse; son *Site des environs de Villers* est farineux, et noyé dans une clarté blafarde qui irrite le regard. Les efforts de Léonce Chabry, le paysagiste bordelais, n'ont pas non plus abouti cette fois où il le voulait. Ses paysages manquent de vie et de lumière; ils sont crus et lourds. Et cependant, on sent là un homme convaincu, qui a l'amour de son art et de la science. Mais il paraît être dans une période d'affaiblissement et de trouble.

Un peintre hollandais, Mollinger, a envoyé *les Bonnes voisines* et *le Hameau de Wezup, par un jour pluvieux*. Mollinger a un talent sobre, consciencieux, qui produit l'effet voulu avec une espèce de bonhomie assez virile et ne cherche point au delà. Peintre honnête et sympathique aux âmes pures.

Les deux portraits de Ch. Billoin sont aussi très-consciencieusement et très-honnêtement exécutés. Lorsqu'un homme n'essaye pas de monter plus haut que ses ailes ne le lui permettent, il faut l'en louer. Combien d'Icares on pourrait compter parmi les peintres de tous les genres! La *Giacinta*, de Jean Portaels, étude de jeune fille romaine, est une belle créature, solidement bâtie, d'un caractère noble, avec une physionomie mélancolique. Un philosophe y verrait peut-être la Rome moderne, puissante, mais engourdie, et qu'il sera bien difficile de galvaniser.

La recherche du joli conduit fatalement à un art morne et qui fait peine. Florent Willems, malgré tout son talent, n'arrive qu'à faire des personnages pétrifiés. D'un dessin admirable, élégant et pur, modelées avec une distinction rare, cette jeune mère et sa fille, l'une instruisant l'autre, n'ont pas de sang dans les veines, et sous leurs vêtements exquis on ne sent point les corps vivants et nerveux qui tantôt vont changer de place. Les yeux sont morts; les joues sont blafardes; les lèvres sont colorées du carmin des femmes galantes; les mains sont en bois. Le fond du tableau écrase les figures. Et que de talent perdu dans tout cela! L'*Intérieur rustique*, au contraire, est une peinture grasse, solide, pleine de relief; il y a de l'espace et de l'air: on entre là, on s'assied, on peut respirer; les personnages se meuvent. Mais que diraient « les amateurs » si Willems, le peintre du satin, faisait souvent de ces sortes de tableaux?

Robie a exposé un *Massacre des Innocents*, où l'on voit un groupe de moineaux se disputer entre eux de malheureux hannetons, qui sont parvenus à soulever le couvercle

de leur prison, — une boîte en carton, posée sur un bout de roche, en plein air. C'est très-joli et coquettement peint.

Une esquisse large, intitulée *le Poulain volé*, par Otto von Thoren, est fougueuse et pleine d'entrain. Mais *le Berger frappé par la foudre*, du même artiste, est un tableau bien médiocre. Les *Souvenirs de la Campine*, par E. Huberti, sont deux études de marais, profondes et attrayantes; il est fâcheux qu'elles soient d'une tonalité si faible. *Bœufs dans la bruyère, soleil couchant*, tableau par Th. Tscharner, peinture sympathique et saine, est d'un bel effet. Tscharner est un rêveur sincère et un travailleur tenace qui va droit à son but, lentement peut-être, mais sûrement.

Alma Tadema — autre médaillé de Paris — a exposé une composition très-mouvementée qu'il intitule *Gonthram Bose et ses filles*. Qui est Gonthram Bose? Pour moi qui ne le connais pas, ce nom est très-indifférent et n'ajoute ni n'ôte rien à la valeur du tableau. La scène représente l'attaque d'un chariot conduit par des bœufs et sur lequel sont groupées des femmes et des jeunes filles. Les défenseurs de ce chariot qui porte la famille sont des guerriers de tout âge. Le lieu de la scène est un coin romantique, fermé au fond par une muraille d'énormes rochers, à gauche par des arbres. On se bat au fond à gauche, et les guerriers qui entourent le chariot se précipitent dans la mêlée. A quelle époque ce drame s'est-il passé? Je pense que c'est au moyen âge, peut-être vers le dixième ou le onzième siècle.

Alma Tadema, comme Henri Leys, excelle à rendre le caractère des physionomies et des allures qu'il n'a pu étudier que dans les travaux de nos ancêtres. Son tableau est bien mouvementé, parfaitement compris; c'est une œuvre intelligente. Chacune de ses figures a son type particulier et concourt bien à l'ensemble de la composition. Certains détails sont traités avec beaucoup de talent, de prestesse. Mais ce n'en est pas moins là de l'archéologie. Alma Tadema essaye de reconstruire le passé, et avec beaucoup de bonne foi. Il obtient d'excellents résultats, puisqu'on l'applaudit et le couronne. Il faudrait cependant le voir aux prises avec l'époque et l'homme modernes; aurait-il alors l'esprit d'observation nécessaire à reproduire, soit familièrement, soit d'une manière élevée, nos actions et les pensées qui se réfléchissent sur nos physionomies? Le pittoresque et le style des autres, quelque habilement qu'ils soient imités, ne peuvent jamais parvenir à constituer une véritable originalité. L'accent, le souffle individuel ont une saveur et un attrait avec lesquels le plus admirable pasticheur ne lutterait point sans désavantage. Il est triste d'avoir à combattre encore pour une idée qui est d'une simplicité et d'une logique inattaquables. Raphaël, Rubens, Vinci, Rembrandt, Michel-Ange, par quoi sont-ils tant au-dessus des autres grands peintres du monde? Non-seulement par leur caractère, profondément humain, mais par l'individualité de leur génie.

Le *Clair de lune*, souvenir de la Hollande, de Jongkind, ressemble-t-il à ceux de van der Neer? Non pas! C'est la nuit vue et « sentie » par Jongkind, non par un autre. Une belle nuit, pure et fraîche, éclairée par une pleine lune bien lumineuse, dont les rayons d'argent baignent dans les eaux calmes d'un canal. Tableau de maître, d'une exécution large et fiévreuse.

Il faut citer encore, parmi les peintures que le public ne connaissait pas, l'*Arrestation*, de Madou, dont la réputation n'a plus besoin d'aide et qui est estimé à Paris comme à Bruxelles. Le *Verger*, de feu Devigne; un grand tableau de *Fleurs*, de H. Robbe; le *Garde-manger*, de Janssens; un tableau de nature morte et un *portrait* de jeune fille, très-colorés et très-harmonieux, de Louis Dubois; *le Soir*, *Promenade*

dans la forêt, de L. Becker et Louis Dubois; une *Vénitienne,* jeune fille un peu pâle, en costume du XVI[e] siècle, étude de Cesare Dell'Acqua; *la Petite sœur*, de L. Verwée; et d'autres tableaux de Ch. Soubre, de M[me] Ronner, Jules Montigny, M[lle] Meyer, Meunier, Francia, etc...

A ces noms, plus ou moins connus, dont quelques-uns sont parvenus à intéresser le public, il faut ajouter celui de M[lle] Marie Collard, une jeune fille de dix-sept ans, qui vient de faire des promesses tout à fait extraordinaires en envoyant à l'exposition trois études réellement belles, une *Vache,* un *Cheval,* un *Paysage* et un *Portrait* de femme en profil. La vache surtout, noire sur le fond de verdure d'une prairie, est d'une tonalité profonde et savoureuse qui fait songer, sans le rappeler autrement que par la vigueur, à Albert Cuyp. Il n'y a pas trois tableaux dans toute l'exposition qui pourraient supporter le voisinage de cette vache noire dans ce pré vert. Rien n'est plus jeune, plus convaincu, plus naïf et plus sérieux. Le caractère, le style du dessin de l'animal est d'une grande largeur, incorrect dans ses détails, mais très-imposant dans l'ensemble. Le cheval en plein soleil, sur un fond de verdure et de muraille rose très-audacieux, a les mêmes qualités viriles et candides. Le portrait est rude et naïf. S'il n'y a pas un peintre d'un ordre très-élevé dans M[lle] Collard, il faut douter de tout.

Il y a aussi un peintre dans Louis Artau, qui a obtenu le premier prix au concours de paysage, en partage avec H. Vanderhecht, dont l'étude n'a qu'une valeur banale. Le paysage de Louis Artau est d'un ton très-masculin et d'un style qui approche déjà de la grandeur. On y sent la ferveur et la volonté. On y voit aussi l'homme de goût qui ne se contente pas d'un coin quelconque de la nature, et qui veut avoir été charmé par un site, impressionné par un effet avant de les vouloir reproduire. M[lle] Marie Collard et Louis Artau ont des noms faciles à retenir et que le public répétera avant peu, après les artistes et les critiques

Pour donner à l'exposition de peinture une valeur et un attrait réels, les organisateurs ont eu l'excellente idée de demander aux principaux amateurs de Bruxelles quelques-uns de leurs meilleurs tableaux modernes, qui ont été prêtés avec beaucoup de grâce. De sorte que, au milieu des œuvres plus ou moins intéressantes que je viens de citer, on voit une *Chasse aux lions*, de Delacroix, appartenant à M. P. Crabbe, le *Saint Jérôme dans le désert,* de Decamps, le *Boucher turc,* de Gérôme, un *Paysage* de J. Dupré, à M. P. Crabbe, un *Paysage* de Marilhat, à M. Alfred Crabbe, des *Animaux au pâturage,* de Troyon, à M. Hagemans, *le Lac,* et *un Moine*, de Corot, les *Oliviers,* de Belly, à M. Hagemans, une *Forêt,* de Diaz, la *Foire de Saint-Germain,* de Garbet, une *Tête de jeune fille,* de Ricard, et un paysage de Th. Rousseau, *Après la pluie,* ces quatre derniers tableaux appartenant à M. le général Gœthals.

Septembre 1864.

ÉMILE LECLERQ.



BULLETIN BIBLIOGRAPHIQUE

ON THE PRINCIPAL PORTRAITS OF SHAKSPEARE

PAR M. GEORGE SCHARF, F. S. A.

Petit in-8° de 15 pages, Londres, 1864.



M. George Scharf, qui s'était toujours préoccupé par goût de l'iconographie anglaise avant que de s'en occuper par devoir en qualité de directeur de la « National portrait Gallery, » établie à Londres par ses soins, vient de célébrer à sa manière le jubilé shakspearien en publiant une étude sur les principaux portraits du grand tragique anglais. C'est des *Notes and Queries*, journal par demandes et par réponses dont l'*Intermédiaire* espère devenir l'équivalent en France, qu'est extraite la brochure substantielle de M. G. Scharf.

Trois portraits surtout possèdent un certain caractère d'authenticité, et ont servi de types à tous ceux qui ont créé le type populaire. L'un est une gravure, l'autre une sculpture, le troisième une peinture.

La gravure est celle de Martin Droeshout, artiste flamand qui résida quelque temps en Angleterre. Elle sert de titre à la première édition des pièces de Shakspeare publiée à Londres en 1623, sept ans après la mort du poëte. Le tirage l'usa bientôt et en fit une caricature, mais les premiers exemplaires, comme celui du British Museum, offrent tous les caractères d'une œuvre consciencieuse et exécutée d'après un de ces crayons comme on en fit tant aux XVe et XVIe siècles.

La sculpture est le monument de Stratford-sur-Avon, exécutée par Gérard Johnson avant 1653, et érigé probablement sous la direction du Dr Hall, beau-fils de Shakspeare. Ce buste, exécuté en pierre tendre, très-sommairement, pour être enluminé et vu de loin et en dessous, perd beaucoup à être comparé dans ses moulages avec la gravure. Cependant il y a certains points de ressemblance entre les deux œuvres qui doivent représenter Shakspeare tel qu'il était à la fin de sa vie.

La peinture connue sous le nom de « Chandos portrait », du nom de son dernier possesseur, est aujourd'hui exposée dans la « National portrait Gallery ». C'est, suivant M. G. Scharf, un portrait fait après la mort, et se rapprochant plus du buste que de la gravure. Quelques auteurs l'ont attribué à l'un des frères de Shakspeare, peintre et comédien dans sa troupe. On en suit les migrations de main en main depuis l'année 1668.

C'est en combinant ces trois portraits, en prenant de l'un et de l'autre dans des proportions variables, que furent créés les différents types qui illustrèrent successivement les différentes éditions des œuvres de Shakspeare.

M. G. Scharf analyse et discute tous ces types, montrant ce qu'ils ont emprunté à chacune des œuvres mères, et débrouille avec un grand savoir toutes les questions

complexes qui obscurcissent l'origine de ces portraits héroïques que chaque nation fait de ses grands hommes, portraits faux, mais qui finissent par être moralement plus ressemblants que les images naïvement tracées par les contemporains.

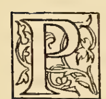
Cette dissertation du directeur érudit de la « National portrait Gallery » est, par sa concision et la sûreté de la critique, un excellent modèle de ce que pourrait faire en France quelque iconophile pour les portraits de nos grands hommes.



CATALOGUE DU MUSÉE DE NARBONNE

PAR M. TOURNAL.

1 vol. in-8° de 202 pages, Narbonne 1864, et à Paris, librairie archéologique de Didron. — Catalogue du Musée archéologique du département de la Dordogne, par le Dr E. Galy, 1 vol. in-8° de 130 pages, Périgueux, 1862.



ARTOUT on commence à comprendre que si les Musées sont institués pour l'éducation du public, cette éducation ne peut être complète que par des catalogues bien faits. Aussi voit-on publier de tous côtés des livres qui, sous une forme concrète, sont un *compendium* des connaissances qu'exige l'intelligence des monuments qu'ils décrivent. Mais peut-être ces livres étant trop complets sont-ils d'un prix et d'une lecture qui en éloignent la majorité du public, et peut-être serait-il convenable d'imiter ce qui s'est fait en Angleterre, un pays pratique en tout, même dans les questions d'art et de science. Les catalogues y sont de deux espèces. Il y en a pour les savants ou pour ceux qui désirent s'instruire; puis pour le public qui ne veut que connaître la dénomination et la date de l'objet qu'il voit. Le second de ces catalogues n'est qu'un inventaire. Le premier est un livre de bibliothèque. Au Musée de South-Kensington, il y a même un guide très-sommaire que l'on vend un penny, grâce aux aumônes payées.

Il est très-possible que beaucoup de gens qui ont commencé par le guide acquièrent ensuite l'inventaire et finissent par entrer plus intimement dans la science en se rendant possesseurs des catalogues raisonnés. La science a ainsi trois degrés, que l'on peut franchir sans peine. Aussi voudrions-nous qu'à côté des beaux catalogues que MM. Tournal et Galy ont faits des musées de Narbonne et de Périgueux il y eût des guides modestes destinés à débrouiller les premières notions de la science pour les ignorants, bien souvent involontaires, qui parcourent ces musées.

Narbonne, ville de fondation romaine, soumise ensuite aux Visigoths, ayant été pendant le moyen âge un centre de civilisation et dans les temps modernes la résidence d'amateurs dévoués à leur patrie, doit refléter dans son Musée les phases diverses de son existence. Aussi son Musée possède-t-il un échantillon de tous les objets d'art et de toutes les curiosités, depuis les monuments discutés de l'âge de pierre, jusqu'aux gravures du siècle dernier.

Grâce à l'envoi des doubles de la collection Campana, la céramique grecque et étrusque peut y être comparée à la céramique gallo-romaine trouvée dans les nécropoles de la Narbonnaise qui ont donné en outre une abondante moisson de vases en verre et d'inscriptions. Ce sont même les inscriptions romaines qui nous semblent former le principal intérêt du Musée de Narbonne, à en juger par la place que l'épi-

graphie occupe dans le catalogue. Les marbres, les bronzes, les fragments du moyen âge forment aussi des divisions d'une certaine importance, ainsi que les « objets divers » dont plusieurs auraient pu être classés dans les chapitres consacrés aux monuments similaires. La céramique méridionale, qui comprend aujourd'hui les faïences à reflets métalliques trouvées à Narbonne dans les débris d'un four de potier, clôt la série des objets d'art. Viennen ensuite la peinture et les dessins. Nous ne savons pourquoi dans cette partie de son catalogue M. Tournal n'a point adopté l'ordre alphabétique qui, seul, se prête aux recherches. Ne l'ayant pas fait, il nous faut trouver David et ses quatre tableaux, donnés par M. Barathier au Musée, entre Rivals, Fabre, Subleyras, Vien, Gamelin et Sébastien Bourdon, M. Jules Boilly et MM. Briguiboul et Lazerges, dont les œuvres occupent une place importante dans les galeries de l'ancien archevêché de Narbonne. Ce palais, construction du moyen âge à laquelle chaque siècle a, depuis la renaissance, infligé sa mutilation, a été restauré en partie par M. E. Viollet-le-Duc ; quant aux galeries du Musée, elles ont été décorées par M. Denuelle.

Le catalogue de M. Tournal est à la hauteur de l'intérêt que le gouvernement et la ville de Narbonne attachent au monument et au Musée dont la conservation lui est confiée. Mais il faut dire aussi que si ce Musée est tel que ce catalogue nous le fait connaître aujourd'hui, on le doit aux legs de MM. Maurice Peyre et Coussières aîné, mais surtout au don qu'a fait à la ville M. Barathier de sa précieuse collection de tableaux, de dessins, de gravures, d'ivoires, de bronzes, d'armes, de tapisseries, recueillis pendant plus d'un demi-siècle avec un goût dont témoigne le livret de M. Tournal.

Le Musée de Périgueux, n'étant qu'archéologique, est moins nombreux et moins varié que celui de Narbonne; l'épigraphie gallo-romaine en forme la majeure partie, et parmi les inscriptions il en est de très-intéressantes. Telle est celle qui constate le culte d'une divinité topique, la déesse *Vesunna*. Comme les inscriptions ne sont point notre affaire autrement que par les côtés où elles touchent à l'art, nous passons outre pour citer les divers débris antiques trouvés dans l'ancienne Vésone, quelques bronzes charmants qui ont la même origine : monuments publiés pour la plupart dans le bel ouvrage que le comte Welgrin de Taillefer a consacré aux antiquités de Vésone. Notons aussi l'objet de toilette le plus indispensable aux Francs chevelus, nos ancêtres, un peigne dans son étui, et un certain nombre d'œuvres du moyen âge et de la renaissance fort importantes. Comme la situation du Musée de Périgueux, en contre-bas des terrains avoisinants, nuit à la conservation des objets précieux qu'il renferme, espérons aussi que l'excellent catalogue qu'on a donné des objets qui se détérioraient dans le monument actuel excitera l'administration locale à dépenser quelque argent, pour doter la ville d'un Musée plus digne des œuvres d'art qu'elle possède.

A. D.



Le Directeur : ÉMILE GALICHON.

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOIT, 7

LA GALERIE POURTALÈS[1]



II.

ANTIQUITÉS GRECQUES ET ROMAINES.



Les antiquités tiennent une place de premier ordre dans le cabinet Pourtalès. Elles y forment une série dont la célébrité est européenne, grâce surtout à la publication que le savant Panofka a faite de celles qui présentaient le plus d'intérêt pour l'érudition, dans un magnifique volume in-folio intitulé : *Antiques du cabinet de M. le comte de Pourtalès-Gorgier*, et publié en 1834 aux frais du généreux possesseur de ces trésors. C'est une rare bonne fortune pour une collection particulière que d'être ainsi illustrée par un ouvrage qui demeure classique dans la science; elle peut être dispersée plus tard, mais le souvenir ne s'en efface pas. En confiant au docte antiquaire allemand le soin de publier les principaux monuments de son cabinet, M. Pourtalès suivait l'exemple que lui avait donné le duc de Blacas; il serait à désirer que la plupart des amateurs fissent de même; tout à la fois ils rendraient un grand service aux études scientifiques et ils assureraient à leur nom la postérité. Pour jouer au com-

1. Voir dans la *Gazette des Beaux-Arts*, livraison de novembre 1864, l'article de M. Jacquemart sur les objets d'art et de curiosité.

plet le rôle de Mécène, il ne suffit pas de rassembler des monuments, il faut aussi les faire servir au progrès des connaissances et les mettre par la publicité à la disposition de tous les savants.

Il est toujours assez curieux de rechercher comment se sont formées les collections célèbres et quelles ont été les principales provenances des objets qu'elles renferment. Le premier monument antique possédé par M. Pourtalès, celui qui lui donna l'idée de former un cabinet de ce genre, fut un vase peint qui avait appartenu à Angelica Kauffmann, l'amie de Winckelmann, de Raphaël Mengs, de Seroux d'Agincourt, de ce groupe d'hommes, en un mot, qui jetaient à la fin du siècle dernier, en Italie les fondements de l'étude de l'histoire des arts. Des séjours nombreux et prolongés à Rome, à Naples, en Toscane, permirent au jeune amateur de rassembler un noyau de collection d'une grande richesse. Entraîné par ses goûts, il visita la Grèce à une époque où, soumise encore à la domination turque, elle était presque fermée aux recherches et ne voyait que de loin en loin de rares voyageurs. Cette course de touriste servit beaucoup à l'enrichissement du cabinet de M. Pourtalès. Pendant son séjour à Athènes, il acquit presque toutes les antiquités recueillies par le patriarche des explorateurs de la cité de Minerve. Ce fut un grand bonheur, car bien peu de temps après la guerre de l'indépendance hellénique éclata; Athènes fut successivement bombardée et incendiée par les Grecs et par les Turcs, et, au milieu de ces convulsions de la renaissance d'un peuple, toute la part des collections de Fauvel qui avait été conservée par lui fut détruite avec la maison qu'il habitait. Aux acquisitions faites de Fauvel, le cabinet Pourtalès dut un caractère particulier qui le distingue des autres collections formées à la même époque, où le goût des antiquités était en grand honneur; aucune ne renferme autant de monuments de style purement grec, provenant de la Grèce; pour les vases peints surtout, je ne connais pas d'autre collection, particulière ou même publique, où l'on puisse étudier plus complétement les caractères propres à la fabrique athénienne, d'après de plus nombreux et de meilleurs spécimens.

Quelques années plus tard, M. Pourtalès accrut encore notablement ses collections, et de pièces du premier ordre, en achetant une grande partie des antiquités de la Malmaison. Chacun sait que l'impératrice Joséphine, amie des arts autant que de l'horticulture, avait rassemblé dans cette résidence une galerie d'antiquités qui comprenait des objets de la plus grande valeur. Le fonds principal en provenait d'un cadeau fait en 1802 par la reine Caroline de Naples à celle qui était alors Mme Bonaparte, femme du Premier Consul; il se composait de cent vingt-

trois morceaux, vases peints, bronzes, peintures antiques et bijoux, choisis parmi la fleur des collections du Musée Bourbon. En 1814, le cabinet de la Malmaison avait déjà perdu quelques-unes de ses plus belles antiquités, offertes par l'impératrice Joséphine à l'empereur Alexandre, pour lequel elle montra tant de prévenances lors de l'invasion; de ce nombre était le célèbre camée représentant Ptolémée Philadelphe et Arsinoé, qui forme maintenant un des plus beaux fleurons du Musée de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg. La collection demeurait pourtant encore splendide, lorsque M. Durand en fit l'acquisition, après la mort de l'impératrice Joséphine. Cet amateur renommé la divisa en deux parts : l'une, comprenant les peintures antiques, dont étaient les célèbres Muses d'Herculanum, les vases et quelques bronzes, parmi lesquels un des plus beaux trépieds connus, provenant des fouilles de Portici, fut jointe à la réunion de monuments que M. Durand vendit au roi dans l'année 1824, et qui devint un des noyaux du Musée Charles X; l'autre, composée des marbres, des bijoux et de quatorze bronzes de premier choix, fut cédée à M. Pourtalès. C'est par là qu'entrèrent dans le cabinet de cet éminent collectionneur quelques-uns des objets sur lesquels nous aurons le plus à insister dans le cours de cet article, tels que la statue de l'empereur Auguste et l'armure de gladiateur gravée sur une de nos planches.

Les ventes d'antiquités les plus importantes faites à Paris dans le premier quart du siècle fournirent aussi leur contingent à la collection et contribuèrent particulièrement à donner un rare éclat à la série des bronzes, qui dut aussi plusieurs de ses plus beaux ornements à une circonstance toute fortuite. Il est des hasards heureux dans la vie des collectionneurs, mais on en voit bien rarement un aussi merveilleux que celui qui s'offrit une fois à M. Pourtalès. Il traversait en chaise de poste les montagnes du Jura, pour se rendre à sa terre de Gorgier, en Suisse. Dans les environs de Besançon, il montait un matin une côte à pied, lorsqu'il fut appelé par un paysan qui voulait proposer à l'étranger de passage des antiquités qu'il venait de découvrir dans une fente de rocher, en travaillant à sa vigne. C'étaient quatre figurines de bronze, la petite Minerve représentée dans une des planches hors texte qui accompagnent notre travail, un Jupiter dont nous reparlerons également, une Abondance ou une Fortune portant la corne d'Amalthée, enfin un petit cerf. Pas n'est besoin de dire que l'acquisition de ces quatre pièces d'un travail exquis fut immédiatement consommée et que, lorsque M. Pourtalès remonta dans sa voiture, il emportait, comme des trophées opimes, les bronzes qui ont contribué pour une si grande part à la célébrité de sa collection.

Les derniers enrichissements du cabinet Pourtalès consistèrent principalement en vases peints et furent dus aux splendides découvertes qui marquèrent les fouilles du prince de Canino dans les nécropoles de l'Étrurie. Une notable partie des vases que renferme la collection furent acquis alors, soit directement du prince de Canino, soit dans les ventes des galeries Durand, Beugnot et de Magnoncour, en grande partie composées des produits de ces fouilles.

I.

Voulant passer en revue les principales richesses des séries d'antiquités du cabinet Pourtalès, nous commencerons par les marbres. Rien n'est plus rare à rencontrer dans les ventes publiques que des sculptures de l'antiquité vraiment dignes d'attention. En général les galeries particulières n'en renferment point ou presque point, et cette circonstance explique l'effet que produisit, il y a quelques années, à la vente du cabinet de M. Louis Fould, un marbre de second, si ce n'est de troisième ordre, ainsi que le prix qu'il atteignit aux enchères.

La pièce capitale par ses dimensions est la belle statue d'Auguste (nº 22), actuellement placée dans une niche sous la voûte d'entrée de l'hôtel de la rue Tronchet. Cette statue, par une curieuse coïncidence, a été successivement possédée par Richelieu et par Napoléon ; le grand cardinal, qui l'avait reçue de Rome, l'avait envoyée à son château de Richelieu, et elle n'en sortit, à la Révolution, que pour aller décorer la Malmaison. Elle représente le fondateur de l'empire romain dans la force de l'âge, debout, revêtu de l'habit militaire et adressant une allocution à ses soldats. Le devant de sa cuirasse est orné de l'image du Palladium, vu de face et placé entre deux Victoires, qui rappellent peut-être par leur nombre les triomphes de Philippes et d'Actium, sur lesquels se fonda le pouvoir du neveu de César. Le style en est grandiose et plein de vie, la composition simple et belle ; c'est un magnifique spécimen de l'art romain à l'époque de son plus grand éclat et de sa plus pure floraison. L'Auguste de la galerie Pourtalès est digne d'entrer dans quelqu'un des musées publics les plus renommés, où il supporterait sans déchoir le parallèle avec les meilleures statues de la même époque. Nous désirerions vivement, pour notre part, le voir un jour figurer dans les salles du Louvre.

La plupart des autres marbres de la collection sont disposés également sous la voûte d'entrée ou dans le vestibule. On y remarque une jolie

statue de Mercure (nº 34), debout, coiffé du pétase et chaussé des talonnières ailées, tenant dans ses mains la bourse et le caducée, ainsi qu'une des meilleures répétitions connues (nº 37) du célèbre Amour bandant son arc, conçu par Lysippe pour les habitants de Thespies ; malheureusement cette dernière figure, comme tous les marbres découverts en Italie jusqu'au second quart de notre siècle, a subi des retouches et des restaurations en grand nombre. Bien plus intact est le Faune de travail grec, de l'école qui a précédé immédiatement le siècle d'Auguste, placé tout auprès dans le vestibule (nº 46). Cette charmante figure, publiée à plusieurs reprises, a fait partie de la collection Crawfurt, confisquée à la rupture de la paix d'Amiens, englobée alors dans le Musée Napoléon, et restituée seulement en 1815 à son propriétaire. La composition en est fort originale ; le jeune demi-dieu de la suite de Bacchus, vêtu de la nébride et couronné de pin, se retourne en riant vers une petite panthère qu'il saisit par la queue, en la menaçant du bâton recourbé ou *lagobolon* dont sa main est armée.

Dans les murailles sont encastrés de nombreux bas-reliefs ou fragments de bas-reliefs, dont beaucoup méritent une sérieuse attention. L'artiste et l'amateur, épris surtout du beau style, s'arrêteront de préférence devant ces stèles funéraires que savaient exécuter les simples marbriers de l'Athènes autonome et que nos plus habiles sculpteurs seraient fiers de signer de leur nom. L'érudit, l'archéologue ira chercher, comme un précieux sujet d'étude, le bas-relief votif provenant du temple d'Éleusis (nº 35) et représentant le sacrifice d'un porc à Cérès et à Proserpine, usité dans les cérémonies des mystères, ou bien encore le tombeau du médecin Jason, nommé aussi Décimus, natif du dème d'Acharnæ en Attique (nº 42), qui montre ce praticien examinant un jeune malade représenté par l'artiste avec toute l'apparence des fiévreux invétérés, si fréquents sous les climats de l'Orient.

Trois bustes, qui se trouvent aussi dans le vestibule (nºs 39-41), présentent à leur tour un véritable intérêt. Ils sont d'un bon travail et se rattachent à la dernière école vraiment remarquable de la sculpture antique, à celle qui florit dans le siècle des Antonins et atteignit son apogée sous l'impulsion d'Hadrien, cet empereur bizarre, mais amateur des arts, qui passa la plus grande partie de son règne à visiter les curiosités des diverses provinces de son empire. L'un représente Marc-Aurèle, l'autre son collègue Lucius Verus — dont le visage offre cette expression de bellâtre que lui donnent tous les monuments —, le troisième un personnage inconnu, à la figure fine, intelligente, mais médiocrement élevée. Ces trois bustes ont été découverts par Fauvel dans les ruines d'un mausolée

élevé au milieu de la plaine de Marathon. C'est en ce lieu, immortalisé dans tous les siècles par la victoire de Miltiade, que se trouvait la principale maison du riche et fastueux rhéteur Hérode Atticus, un des personnages les plus curieux du second siècle de l'ère chrétienne, d'abord précepteur de Marc-Aurèle et de Lucius Verus, qui joua ensuite un rôle important dans la vie de demi-indépendance que les empereurs avaient laissée à Athènes en honneur de son grand nom, et qui fut même consul de Rome. On sait par Philostrate, son biographe, qu'Hérode Atticus s'était fait préparer à Marathon un somptueux tombeau dans lequel il ne fut pas déposé, ses compatriotes ayant rapporté ses cendres à Athènes même. Visconti, avec la pénétration qui lui était habituelle, a conjecturé que le mausolée fouillé par Fauvel était celui d'Hérode Atticus, et que le troisième buste de la galerie Pourtalès devait le représenter; car il était naturel qu'il y eût fait placer son image entre celles de ses deux augustes élèves, comme on disait sans aucun doute dans le style des journaux de l'époque. La conjecture de l'illustre auteur de l'*Iconographie grecque* a été universellement adoptée des savants.

Nous retrouvons encore d'autres marbres dans la belle galerie du premier étage, si bien conçue par M. Duban, dont les parois sont garnies par les tableaux qu'une plume plus compétente que la nôtre appréciera ici-même. Ce sont ceux des moindres dimensions, mais en même temps du choix le plus exquis. Nous ne pouvons les énumérer tous, et nous nous bornerons à signaler à l'attention l'élégante figurine de Vénus provenant de la Malmaison (n° 116), qui représente la déesse tenant à la main sa ceinture chantée par Homère, ainsi que le curieux bas-relief de travail romain, mais d'une exécution supérieure (n° 123), jadis l'un des ornements de la collection Carpegna, où l'on voit un poëte dramatique dirigeant, au son de la double flûte, le jeu d'une actrice placée à ses côtés.

La plupart des marbres rangés dans la galerie sont des têtes, quelques-unes du ciseau grec de la meilleure époque et provenant d'Athènes. Celle dont nous joignons ici la gravure sur bois (n° 118) se trouvait dans la collection Beugnot avant d'entrer dans le cabinet de M. Pourtalès. C'est la tête d'un enfant dans lequel on s'accorde à reconnaître Marcellus, ce neveu d'Auguste, mort à 21 ans, quand il donnait de si belles espérances, et à jamais illustré par un passage du VIe livre de l'*Énéide*, dont la lecture faite par Virgile causa, dit-on, l'évanouissement d'Octavie. On regrette vraiment que l'anecdote touchante sur Marcellus, qui a inspiré le plus grand de nos peintres vivants, ait si peu de fondements sérieux et que la critique historique ait montré l'impossibilité presque absolue de

l'admettre ; mais en contemplant le buste de la collection Pourtalès on ne peut s'empêcher de se souvenir de ce

Tu Marcellus eris. . . . .

qui vivra tant que les beaux vers trouveront encore des admirateurs. Marcellus était laid, du reste, et d'après le buste que nous avons fait graver — lequel était encore inédit — et d'après les autres monuments qui



MARCELLUS.

retracent son image. L'artiste ne l'a ni embelli, ni idéalisé ; lorsqu'il sculpta son buste, le jeune prince vivait encore et l'on ne songeait pas à en faire *le divin Marcellus.* Mais on chercherait vainement, avec un meilleur style et une exécution plus vraie, un buste d'une réalité plus personnelle et plus vivante.

L'incomparable joyau de la galerie Pourtalès, dans la série des marbres, est la tête célèbre, et bien des fois publiée, connue sous le nom de l'*Apollon Giustiniani* (n° 85), que nous avons fait reproduire une fois de

plus. Il est rare de rencontrer dans les sculptures provenant des anciennes collections italiennes un morceau d'une aussi parfaite virginité, à tel point qu'il a conservé même une grande partie des traces de son antique coloration. Ce n'est pas, comme la plupart des marbres qui sortent des ruines de la ville éternelle, la copie romaine de quelque modèle célèbre; c'est le débris d'une œuvre originale, d'une œuvre de maître, qui aurait le droit de prétendre aux plus grands noms de la sculpture grecque. Une majesté sublime et vraiment divine anime cette tête : *deus, ecce deus;* il est jeune, beau d'une beauté qui n'a rien d'humain, triomphant, les rayons de l'antique Hélios semblent resplendir autour de sa tête; c'est bien le dieu de la lumière et de la poésie, le vainqueur de Python, celui en l'honneur de qui les jeunes Athéniens, parmi lesquels était Sophocle, entonnaient le péan sur la proue de leurs galères dans le détroit de Salamine, au moment d'engager la lutte suprême entre la civilisation et la barbarie. Combien l'on déplore que tout le reste de la statue soit perdu! C'eût été sans contredit un des plus nobles chefs-d'œuvre que l'antiquité nous eût légués. Mais cette destruction doit remonter déjà aux siècles antiques, car le cou se termine par un trait de scie qui n'est point moderne. Sans doute quelque accident avait brisé la statue, et l'on n'avait pas voulu qu'une œuvre de ce mérite disparût tout entière. Dans l'état où nous la voyons dans la galerie Pourtalès, elle aura déjà, dix-huit siècles avant nous, figuré dans le cabinet de quelque riche Romain, amateur des arts et collectionneur, comme il y en avait beaucoup sous l'empire. Il serait facile de citer plusieurs marbres célèbres qui ont dû avoir le même sort, à commencer par notre Vénus de Milo et par l'admirable tête d'Esculape, découverte en même temps, qui forme aujourd'hui l'un des plus précieux trésors de la collection de M. le duc de Blacas.

Telle qu'elle est, et malgré tous les regrets que doit nous inspirer la perte de la statue à laquelle elle appartenait, la tête de l'*Apollon Giustiniani* compte parmi les beaux marbres de l'Europe, et ce ne serait qu'avec un profond sentiment de tristesse que nous la verrions sortir de France, après y être une fois entrée, sans prendre place dans le Louvre, où depuis longtemps la section qui s'est le moins enrichie est celle des sculptures antiques. Bien que conservant encore quelque chose de l'austérité hiératique des anciennes écoles, elle a un mouvement et une fougue qui doivent la faire rattacher à l'école de Lysippe. Ce qui y brille avant tout, c'est la vie, cette qualité essentielle de l'art grec, « si bien, » a remarqué M. Vitet, « que toute œuvre d'où la vie est absente, quels que « soient d'ailleurs sa structure, sa forme et ses traits, n'est grecque que « de nom. » L'exécution, très-pure et d'une habileté prodigieuse, pré-

sente des particularités spéciales. On remarque dans les cheveux des refouillés et des détails qui semblent appartenir d'ordinaire au travail du bronze plus qu'à celui du marbre. La ligne des sourcils, et en général les



L'APOLLON DE GIUSTINIANI.

grands contours, sont accentués avec une vivacité singulière, qui doit tenir à l'emploi de la polychromie. Sans doute la couche de couleur, dont il reste quelques vestiges, adoucissait les angles trop vifs et fondait entre

eux les plans, corrigeant ainsi l'âpreté de l'outil, que nous distinguons à découvert aujourd'hui et qui cause au premier abord un certain étonnement.

II.

Des marbres nous passons tout naturellement aux bronzes. Dans les vitrines qui les renferment, le regard est attiré d'abord par les diverses pièces d'armure (nos 589-592) que M. Jules Jacquemart a reproduites pour nous, avec le talent que connaissent de longue date les lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts*. C'est d'abord un casque de grande proportion (n° 589), fermé par devant d'un épais grillage destiné à rester à demeure et à préserver le visage des coups de pointe, tandis qu'une visière, fortement projetée en avant au-dessus du front servait à arrêter les coups dirigés de taille. Le frontal est décoré d'une tête de Méduse, vue de face. Sur les parties latérales sont deux étuis, qui contenaient des plumes ou des aigrettes; le cimier, d'une médiocre hauteur, se termine en avant par une tête de griffon. Viennent ensuite deux jambières (n° 590), ornées au-dessus du genou, d'un côté, des têtes d'un Silène et d'une Bacchante, profilées l'une sur l'autre et posées sur une ciste, de l'autre, d'un masque de Bacchus de face. Aux genoux sont des masques de Méduse, travaillés, comme les autres ornements, au repoussé. Le bouclier (n° 591) a sa partie supérieure arrondie et recourbée en avant, et porte un médaillon repoussé et argenté, représentant un buste d'Hercule avec sa massue sur l'épaule. Quant aux brassards (n° 592), bien que trouvés avec les autres pièces, ils n'ont pu servir au même individu, car ils sont d'une proportion notablement moindre. Mais la décoration en est également belle, et le travail aussi remarquable. Sur l'un on voit l'image de Mars, cuirassé et casqué, tenant la lance et le bouclier; sur l'autre, une femme vêtue d'une tunique talaire et environnée de fleurs et de feuillages, à laquelle nous donnerions volontiers le nom de Vénus.

Ces armes magnifiques, qui n'ont leur pendant que dans le Musée de Naples, et dont le travail est tellement précieux, tellement soigné, qu'on hésite à croire qu'elles aient jamais pu être faites pour un service réel et pour autre chose que la parade, ne sont pas, du reste, celles d'un guerrier. Leurs formes tout à fait particulières, et spécialement celle du casque, les caractérisent de la façon la plus précise comme ayant appar-



ARMURE DE GLADIATEUR.

(Collection du C[te] Pourtalès.)

Imp. Delâtre, Paris.

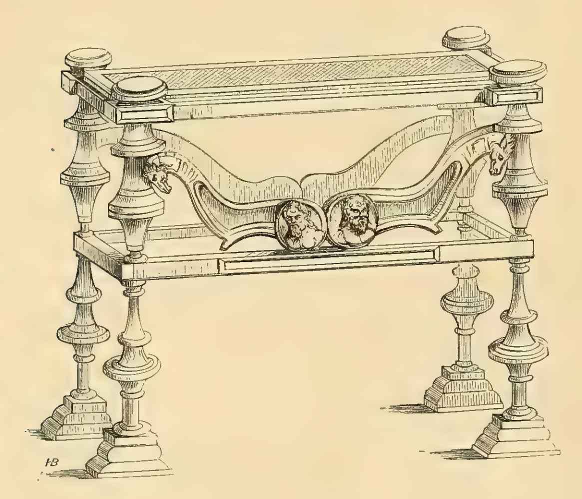
tenu à l'équipement d'un gladiateur, de l'espèce de ceux qu'on appelait Hoplomaques ou Samnites et qui combattaient armés de toutes pièces. On les retrouve dans les bas-reliefs, comme ceux du tombeau de Scaurus à Pompéi, et dans les mosaïques qui représentent ces combats dont le spectacle était si cher aux Romains.

Des gladiateurs seuls, au reste, et non des guerriers, pouvaient se charger d'armes défensives aussi pesantes et de nature à gêner autant les mouvements, en préservant aussi exactement toutes les parties du corps. On se fait généralement une fausse idée des combats de gladiateurs, en se figurant qu'ils avaient toujours le caractère d'immolations humaines, qui a attiré sur leur usage les anathèmes indignés des Pères de l'Église. Ce n'était qu'à Rome et dans des occasions extraordinaires, où l'on avait fait les frais en conséquence, qu'on y voyait périr un certain nombre des malheureux réduits à ce triste métier de se battre pour amuser les autres. Dans les provinces et dans les cas habituels, il y avait moins souvent mort d'homme que dans les courses de taureaux de l'Espagne contemporaine. Les troupes de gladiateurs étaient des entreprises particulières ; un esclave vigoureux et propre à ce service coûtait cher ; il fallait du temps et des soins assidus pour lui apprendre complétement son métier ; aussi constituait-il un capital précieux, que l'entrepreneur avait intérêt à ménager. Protégés par des armures d'une grande épaisseur, les gladiateurs, le plus souvent, ferraillaient à outrance de manière à satisfaire le public, sans se donner autre chose que des horions dépourvus de gravité, et combattaient entre eux à la façon des condottieri de l'Italie du xv[e] siècle. La majorité de leurs représentations devaient beaucoup ressembler à cette fameuse bataille du pont d'Anghiari, où l'on combattit cinq heures entières avec acharnement, sans qu'il y eût d'autre mort qu'un homme écrasé sous le poids de son armure en tombant de cheval. Les condottieri furent stupéfaits et grandement désappointés à Fornoue, lorsqu'ils virent la gendarmerie française se mettre à frapper bon jeu bon argent. Il devait y avoir un sentiment assez semblable chez l'entrepreneur d'un *ludus gladiatorius*, lorsque le peuple réuni dans l'amphithéâtre, prenant les choses au sérieux et entraîné par l'enivrement du sang, réclamait un combat moins innocent et exigeait la mort de quelqu'un des sujets de la troupe.

Reconnaissant dans les pièces d'armure découvertes à Herculanum et conservées chez M. Pourtalès l'équipement d'un gladiateur, nous comprenons facilement pourquoi la cuirasse, cette partie essentielle de l'armement du guerrier, ne s'y trouve pas comprise. Les gladiateurs samnites ne portaient pas, en effet, de cuirasse proprement dite ; les mo-

numents nous les montrent revêtus d'une sorte de justaucorps, probablement en cuir, sur lequel étaient attachées des bandes horizontales de métal, qui couvraient exactement tout le torse, ainsi que le haut des cuisses. Une cuirasse ainsi faite n'était pas de nature à durer, même sous la couche préservatrice des boues durcies qui couvrirent Herculanum, et à résister aux causes de destruction, comme le casque, le bouclier, les jambières et les brassards.

Après ces objets, le monument le plus important comme dimension, parmi les bronzes du cabinet Pourtalès, est le grand siége (nº 715) dont



SIÉGE ANTIQUE.

le bois ci-joint retrace l'image. C'est un monument unique en Europe pour sa conservation, et dont aucun musée ne possède le semblable. La forme en est d'une extrême élégance, la décoration riche sans surcharge et admirablement exécutée. Il faisait sans doute partie du mobilier de quelque important personnage de Rome, où il a été découvert. On remarquera les images de Silène de face, saillant d'un ombilic, et les têtes de mulets par lesquelles se terminent, à leurs deux extrémités, les ornements flexueux qui remplissent l'intervalle entre les traverses supérieures. La manière dont elles sont placées révèle l'usage d'objets semblables, que l'on

rencontre assez fréquemment isolés dans les collections et dont un des plus beaux spécimens fait partie du cabinet de M. Thiers.

Nous n'avons pas fait reproduire ici le trépied de Métaponte (n° 714), gravé dans l'ouvrage de Panofka, et dont la décoration offre une si grande profusion de figures d'animaux. C'est un monument d'un sérieux intérêt pour l'érudition, car tous les symboles dont il est orné se rapportent directement à la religion de Métaponte, et l'antiquité de son style, contemporain des monnaies incuses de la Grande-Grèce, y donne une haute valeur. Mais ici nous ne pouvons considérer les antiquités qu'au seul point de vue de l'art, et le trépied du cabinet Pourtalès est d'une exécution bien rude et bien peu fine pour que nous n'ayons pas préféré, ne pouvant joindre à notre article qu'un nombre restreint de figures, mettre sous les yeux de nos lecteurs des monuments, moins précieux peut-être pour la science, mais plus séduisants pour les amateurs du beau plastique.

Il faut aussi passer sans nous y arrêter devant les vases de bronze, les candélabres, les ustensiles divers, si multipliés dans la collection dont nous nous occupons. Tous ont un vrai mérite d'art, quelques-uns sont des morceaux exquis, dignes de l'admiration des artistes et des amateurs, et ces objets pourraient nous servir de prétexte à plus d'une remarque importante; mais nous sommes contraint de nous resserrer, pour ne pas donner trop de développements à cet article; il nous reste encore bien des choses à passer en revue, et force nous est ainsi de ne nous apesantir que sur les morceaux de premier ordre. La série des statuettes de bronze nous en fournira plus d'un, auquel les autres cabinets d'amateurs, et même les musées, pourraient difficilement opposer des rivaux.

Commençons par la perle de toute la galerie, la Minerve de Besançon (n° 556), gravée déjà dans le volume du savant prussien, mais dont l'exquise beauté nous a décidé à donner ici une nouvelle représentation, due à la pointe de M. Jacquemart. Nous parlions tout à l'heure des monuments de l'art grec qui avaient dû, à l'époque romaine, être conservés dans ces collections d'amateurs, que la nécropole de Corinthe fournissait le plus habituellement et sur lesquelles Pline nous a transmis de si curieux détails. Telle a été sans aucun doute la destinée de la Minerve de M. Pourtalès. Comment, en effet, expliquer autrement la découverte d'un bronze de style grec aussi pur au milieu des montagnes du Jura?

Certes, il n'est pas d'amateur ou d'artiste en Europe qui, à la vue de cette statuette, et s'il en ignorait la provenance, ne la crût une relique arrachée à l'Attique ou à la Grande-Grèce. Il en serait de même du magnifique buste de Cybèle, trouvé à quatre lieues d'Abbeville, qui fait partie du Cabinet des médailles de la Bibliothèque impériale, et d'une

portion des vases d'argent de l'inappréciable trouvaille de Bernay. L'Hercule de Famars, la grande statue de bronze de Lillebonne, certaines figures trouvées à Bavay, le groupe en marbre des Niobides découvert à Soissons, sans égaler ces objets, contribuent toutefois à prouver combien la civilisation romaine avait jeté de rapides et profondes racines, même dans le nord de la Gaule. Il nous est impossible de douter qu'à une époque où l'on se représente assez généralement cette partie de l'empire romain comme émergeant à peine de la barbarie, la culture des arts et la culture intellectuelle, ces deux filles de la Grèce transplantées à Rome, comptaient, bien au delà des limites qu'il faut assigner aux influences grecques dans la Gaule, un nombre considérable de sectateurs délicats, capables d'apprécier les productions les plus fines de la statuaire, et disposés aux sacrifices nécessaires, soit pour faire venir de loin des morceaux d'une haute réputation, soit pour encourager autour d'eux l'imitation des chefs-d'œuvre classiques. Et en effet, s'il faut attribuer au talent des artistes gallo-romains le plus grand nombre des objets d'art que fournit le sol de la Gaule, si même nous pouvons, jusqu'à un certain point, démêler un goût particulièrement gaulois, qui se rapproche du goût prédominant dans les écoles modernes de la France, de même qu'on a établi sur des bases solides la fraternité de l'art étrusque antique et de l'art des maîtres toscans du xv[e] siècle, en revanche le mérite de certains objets est tellement hors ligne, leur style offre tant de rapports avec les productions indubitables que l'art grec nous a léguées dans la sculpture et la gravure monétaire, qu'on ne peut dénier à ces objets une origine hellénique, et qu'on doit reconnaître en eux des œuvres de la grande école, transportées de la Grèce ou de Rome jusque dans le fond des provinces les plus reculées de l'empire.

La Minerve de Besançon est dans ce cas. Je ne connais pas de monument qui prouve mieux combien la grandeur, dans les œuvres de l'art, est indépendante des dimensions. Elle n'a pas vingt centimètres de hauteur, et pourtant elle frappe l'esprit de la même impression qu'une statue colossale. Tout y est réuni, la puissance et la pureté du style, l'élévation de la pensée, le mélange d'idéal et de vie qui fait la beauté suprême, l'harmonie rhythmée des lignes générales et la perfection des plus menus détails, une conception sublime et une exécution qui a la finesse exquise de celle d'un bijou. La fille de Jupiter, la vierge protectrice d'Athènes est représentée debout, vêtue d'une tunique talaire, qui se colle à ses formes avec une légère nuance de manière et de coquetterie, et d'un ampéchonium à plis gaufrés, qui laisse une de ses épaules découverte et drape l'autre comme un manteau. Sa tête est coiffée d'un casque à visière



STATUE DE BESANÇON

diadémée, dont l'aigrette n'existe plus. La régularité de la draperie conserve une trace évidente du goût archaïque, ou plutôt porte l'empreinte d'un archaïsme cherché et voulu par raffinement, et peut-être avec l'intention de donner quelque chose d'hiératique à la figure, au temps de la plus grande science; car les autres parties, et surtout la tête, bien que maltraitées par une action chimique latente qui avec le temps en a exfolié l'épiderme, sont marqués au coin du goût et de la perfection des siècles qui ont immédiatement suivi Phidias. Outre cette exfoliation, qui s'étend plus ou moins à toute la surface du bronze, on doit regretter la perte des bras de la ravissante figurine objet de notre étude.

Telle qu'elle est, et bien qu'elle ne présente aucune trace de l'égide, la Minerve du cabinet Pourtalès offre une grande analogie avec la statue de marbre renommée de la même déesse, qui constitue un des plus précieux ornements du Musée de Naples, et qui est de même une œuvre des meilleurs temps, à laquelle un archaïsme intentionnel dans la pose et dans les draperies donne le caractère le plus frappant de grandeur simple et austère. Mais la Minerve de Besançon n'était point, comme celle de Naples, dans une attitude guerrière et menaçante; le mouvement des épaules ne permet pas de le supposer. Appuyée d'une main sur sa lance, elle devait tenir l'autre étendue en signe de protection : c'est l'attitude de la Pallas de Velletri, statue qui, bien que traitée largement et sans affectation, garde aussi, par sa gravité et sa pose régulièrement perpendiculaire, un certain souvenir du style archaïque.

On remarquera la manière dont les cheveux de la déesse retombent en chignon sous le casque et sont enroulés d'une large bandelette, à peu près comme chez les jeunes filles athéniennes, représentées dans la frise du Parthénon et les peintures de vases où figurent des vierges hydrophores. Ce rapprochement et le type général de la Minerve du cabinet Pourtalès suffiraient sans doute aux amateurs pressés d'attribuer une origine certaine aux chefs-d'œuvre de l'art, pour y reconnaître une production de l'école d'Athènes. La délicatesse extrême d'exécution, qui recommande cette statuette, n'est du moins pas de nature à nuire à une opinion que nous nous sentons assez disposé à adopter, suivant en cela l'exemple de Panofka.

Le Jupiter trouvé en même temps que la Minerve, auprès de Besançon (nº 533), n'est pas une figure du même ordre, mais c'est encore un bronze purement grec, d'un bon style et d'une extrême finesse de travail, un bronze qui brillerait s'il n'était pas dans un tel voisinage. Le roi des dieux est debout et nu, sauf un petit manteau jeté sur l'épaule gauche ; sa main droite abaissée tient le foudre, tandis que la gauche repose sur

un sceptre de la forme la plus simple. La disposition molle et tombante de sa chevelure, suivant un préjugé consacré par l'autorité de Winckelmann et de Visconti, conviendrait mieux à l'humide époux d'Amphitrite qu'au maître du feu céleste; mais Jupiter, sous les noms d'*Ombrios* et d'*Hyétios* en Grèce, de *Pluvius* à Rome, présidait également à l'humidité qui féconde la terre en tombant du ciel. Dans les années de sécheresse, les femmes athéniennes l'imploraient avec une vieille formule d'invocation, remontant à la plus ancienne date : « Pleus, pleus, cher Jupiter, » ὗσον, ὗσον, ὦ φίλε Ζεῦ.

C'est encore Jupiter dans une attitude presque semblable, que représente une autre statuette de travail grec (n° 537), provenant de la célèbre collection Nani de Venise, qui se composait presque exclusivement de monuments recueillis en Morée pendant la domination de la reine de l'Adriatique. Un troisième bronze, d'une très-belle exécution, mais de style romain cette fois et trouvé en Hongrie (n° 536), qui constituait la pièce capitale du cabinet de M. Denon, et que cet amateur a fait placer auprès de lui dans son portrait gravé, retrace aussi l'image du souverain de l'Olympe. Il est assis en roi sur son trône, tenant le sceptre et le foudre, le haut du corps découvert, les jambes enveloppées d'une draperie.

Voici encore, dans les mêmes vitrines, une figure de plus grande dimension (n° 535), malheureusement mutilée, découverte en 1746 sous l'une des piles du pont antique qui traversait la Moselle auprès de Metz; elle a passé successivement dans les collections de MM. de Creil, intendant de Metz, d'Ennery et de Tersan, et, publiée plusieurs fois, elle jouit d'une légitime célébrité. La perte des attributs caractéristiques ne permet pas de lui donner d'une manière positive le nom de Jupiter tenant le foudre ou de Neptune appuyé sur son trident, mais en tout cas c'est un bronze du plus sérieux mérite.

C'est le dieu de Nysa, c'est le vainqueur du Gange.
Au visage de vierge, au front ceint de vendange

Ces beaux vers d'André Chénier me sont revenus à la mémoire devant un petit groupe découvert en Suisse (n° 616), d'un travail romain assez médiocre, mais d'une composition pleine d'élégance, qui doit être imité de quelque modèle grec de la bonne époque. Le dieu, dans toute la fleur de sa jeunesse, s'avance appuyé sur l'épaule d'un satyre aux pieds de chèvre, qui montre les signes les plus manifestes de sa pétulance lascive. Panofka l'a très-ingénieusement rapproché des étranges légendes sur la descente de Bacchus aux enfers, pour y chercher sa mère Sémélé, sous

la conduite du satyre Prosymnus, et sur le prix que ce satyre mit au service qu'il rendait au dieu en lui servant de guide. Les lecteurs curieux d'en savoir plus long iront chercher cette histoire, empreinte d'un mysticisme panthéistique par trop brutal, dans le *Protreptique* de Clément d'Alexandrie, qui n'en a omis aucun détail; car elle serait impossible à raconter dans l'honnête *Gazette des Beaux-Arts.* Il faut être un Père de l'Église pour se permettre de telles hardiesses, et nous n'avons pas droit à ce titre. Mais nous recommandons le passage aux écrivains de l'école de l'*Univers*, qui voudraient substituer les Pères aux classiques païens entre les mains des jeunes gens, comme une lecture présentant moins de dangers.

Regardez maintenant cette charmante figurine de très-petite dimension, d'un travail purement grec et de haute époque (nº 551), à laquelle Panofka, par une de ces ingénieuses explications qui lui étaient familières, a donné le nom d'Esculape enfant. Pausanias raconte que le fils divin d'Apollon et de Coronis, exposé par son grand-père Phlégyas sur le mont Titthion auprès d'Épidaure, y passa son enfance au milieu des troupeaux du berger Aresthanas. Τίτθη, en grec, signifie *mamelle;* le mont Titthion est donc la *Montagne des mamelles.* C'est ce que l'artiste a exprimé symboliquement, en faisant asseoir le jeune dieu, représenté comme un pasteur jouant de la double flûte, sur un amoncellement de mamelles de femme, élevées les unes au-dessus des autres en forme de rocher ou de montagne. Ces sortes d'allusions ingénieuses aux récits mythologiques étaient fréquemment du goût des artistes anciens.

C'est le père d'Esculape, c'est Apollon debout et nu, la tête ceinte d'une bandelette et portant une chevelure rassemblée en arrière, mais d'où s'échappent de longues tresses descendant sur les épaules et la poitrine, que représente une statuette d'assez forte dimension, jadis appartenant à la galerie ducale de Modène (nº 547), qui forme encore un des précieux ornements du cabinet des bronzes dans la collection Pourtalès. Elle est de travail hellénique, d'un modelé savant, mais d'un style sévère et participant encore de l'archaïsme, et la pose en respire une grandeur hiératique.

L'image de Vénus est souvent reproduite dans les bronzes antiques, comme dans les statues de marbre. La déesse de l'amour et de la beauté comptait de nombreux adorateurs; et d'ailleurs sa représentation offrait aux artistes un prétexte si bien trouvé pour déployer leur talent en exécutant un beau corps de femme sans voiles, qu'ils la multipliaient à l'infini. Les fouilles exécutées depuis quelques années sur la côte de

Syrie, et particulièrement à Tortose, ont meublé les cabinets d'amateurs et les musées de statuettes de Vénus en bronze, exécutées sous la domination des Séleucides, et dont quelques-unes sont des morceaux de premier ordre, celles, par exemple, qui sont entrées au Cabinet des médailles avec les collections de M. le duc de Luynes. Mais, à côté même de ces figures, on remarquerait la charmante image de la déesse (n° 638) que les vitrines de M. de Pourtalès nous offrent dans l'attitude généralement désignée sous le nom de *Vénus pudique* et décrite par Ovide :

Ipsa Venus pubem, quotiens velamina ponit,
Protegitur lœva semireducta manu.

La même pose est donnée à Vénus, dans un autre bronze (n° 637), de plus fortes proportions, dont le style est également grec et excellent, et dont l'ajustement présente une particularité sans autre exemple dans l'énorme stéphané décorée de palmettes qui ceint sa tête. Rien n'est plus rare dans les œuvres d'ancien travail hellénique que l'union de la fille des ondes avec Mars, si souvent reproduite par les artistes romains, qui y trouvaient une occasion naturelle de flatter le pouvoir, en attribuant au dieu et à la déesse les traits du couple qui portait alors la pourpre des dominateurs du monde. Cette rareté donne un véritable intérêt archéologique au groupe de Mars et Vénus, qui surmonte un magnifique candélabre de travail archaïque et d'une exécution remarquablement fine, provenant des ruines de Locres (n° 751). Ce groupe n'a rien, du reste, du caractère voluptueux qui lui fut attribué plus tard; Vénus y porte la longue tunique, dont les Hellènes la revêtaient aux anciennes époques et dont Praxitèle fut le premier à la dépouiller. Mars et elle ne sont point là deux amants, tels que les décrit Homère, quand il les montre pris dans les filets de ce vieux jaloux de Vulcain; leur attitude est celle de deux bons et respectables époux, ni plus ni moins que celle du Jupiter et de la Junon Caprotine, au vêtement de peau de chèvre, représentés dans un autre groupe d'un travail très-précieux et également archaïque (n° 538), qui devait surmonter une de ces cistes de bronze que la nécropole de Préneste a le privilége presque exclusif de fournir aux curieux de l'art antique.

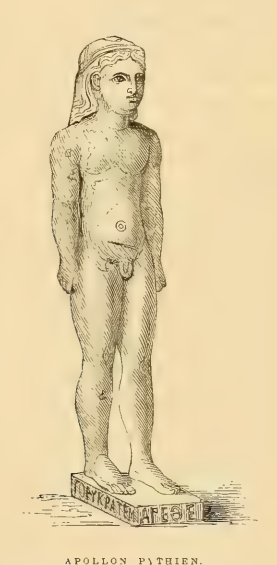
Nous n'en finirions pas, si nous voulions énumérer toutes les figurines de bronze hors de pair que renferme la galerie Pourtalès. Il nous faut cependant citer la grande et belle Minerve (n° 557) d'un style archaïque d'imitation, qui par sa pose et son ajustement rappelle d'une ma-

nière frappante la statue centrale des frontons d'Égine, ainsi que la jolie statuette de si petite taille, mais d'un travail si fin et d'une composition si originale (n° 552), qui représente Clytie, amante abandonnée du Soleil et délatrice de Leucothée sa rivale, assise sur une roche et contemplant la marche du dieu qu'elle aime encore, du dieu qui, touché de sa douleur, la changea depuis en tournesol. Comment ne pas mentionner aussi l'importante figure grecque (n° 662) qui nous montre un jeune héros chasseur, étendant son épieu en arrêt, sans doute Méléagre à la chasse du sanglier de Calydon? Et cet éphèbe debout et nu, dirigeant l'index de sa main droite vers l'intérieur de sa main gauche, qu'il regarde avec attention (n° 672), statuette dont il est aussi difficile d'expliquer le geste que de lui donner un nom précis; n'est-ce pas encore une œuvre de l'art hellénique à son apogée, digne d'entrer en parallèle avec les plus remarquables productions que cet art nous ait léguées? Arrêtons-nous aussi au tireur d'arc (n° 646) qui offre le double mérite d'un travail grec exquis et du meilleur style, ainsi que d'une composition très-originale. C'est Hercule frappant de ses flèches les oiseaux du lac Stymphale; on le reconnaît à la peau de lion qui couvre sa tête. La vérité du mouvement, la vie de l'expression, la grandeur du caractère, la simple et mâle beauté du modelé en font un monument d'un ordre supérieur.

Si maintenant des représentations de la figure humaine, divinisée ou maintenue dans la sphère de la réalité vivante, nous passons à la sculpture d'animaux, où les anciens ont excellé comme en toute chose, nous rencontrons le cerf de Sybaris (n° 554), capable de rivaliser avec la vache d'Herculanum, l'une des merveilles de notre Cabinet des médailles. Quel naturel et quelle vie dans cette figure d'animal! Avec quelle élégance est rendue la finesse exquise de ses membres, taillés pour la course! Comme on sent, à ses oreilles dressées, qu'il écoute dans le taillis si quelque bruit inaccoutumé ne lui apportera pas l'annonce d'un danger prochain et ne le forcera pas à chercher son salut dans la fuite! Et avec cette vérité, quelle noblesse! C'est bien le timide habitant des forêts, mais en même temps c'est l'animal sacré de Diane. Nos plus habiles *animaliers* devront étudier ce bronze; il leur fournira d'utiles enseignements.

Nous plaçons dans ces pages le dessin d'une autre statuette (n° 546), qui, si elle n'offre, au lieu du charme des œuvres de l'art perfectionné, que la rudesse grossière des époques tout à fait primitives, est un des monuments les plus précieux de la galerie Pourtalès, le plus important monument peut-être qui existe pour l'étude des origines de l'art

grec. C'est un Apollon, tel que le concevaient et le représentaient les Hellènes des plus anciennes époques, tel qu'on en a trouvé des statues de marbre à Ténée, à Théra, à Mégare et à Orchomène, dans l'attitude pétrifiée des images égyptiennes et dans un style étroitement apparenté à celui qui florissait sur les bords du Nil. Ce qui fait l'extrême importance de ce bronze est l'inscription archaïque gravée sur sa plinthe, laquelle lui assigne une date fixe. Il a été dédié par Polycrate, tyran de Samos, qui régnait dans la seconde moitié du VIe siècle avant l'ère chrétienne, et a fait pro-



APOLLON PYTHIEN.

Statuette de l'école de Samos.

bablement partie des offrandes envoyées à Delphes par ce prince magnifique. Nous avons donc, dans la figurine qui faisait partie du Musée Nani à Venise avant d'entrer dans la galerie Pourtalès, une œuvre certaine de cette école de Samos qui eut une grande part à la naissance de l'art hellénique. Les principales notions qui nous aient été transmises sur l'école de Samos sont contenues dans un passage du I$^{er.}$ livre de Diodore de Sicile. Il y est dit qu'il existait dans l'île où régna Polycrate une très-ancienne idole de l'Apollon Pythien; que cette statue était « conforme au

genre d'art que pratiquaient les Égyptiens, » et dans la pose exacte des figures de l'Égypte, « les bras collés au corps et les pieds dans l'attitude de la marche ; » qu'enfin elle avait été exécutée par deux artistes formés sur les rives du Nil, Téléclès et Théodorus, Samiens l'un et l'autre, ceux même auxquels Pausanias et Pline attribuent l'invention de la fonte du bronze, ou plutôt son introduction en Grèce, et le mérite d'avoir fait les premières statues de ce métal. Toutes les données contenues dans ce passage coïncident d'une manière saisissante avec celles que fournit l'examen de notre statuette ; aussi ne peut-on hésiter à y reconnaître une réduction de la célèbre idole sculptée par les deux artistes qui fondèrent l'école des arts plastiques à Samos.

Nous n'avons jusqu'ici parlé que des figurines de bronze ; il faut dire également un mot des bustes de même métal. Si la collection Pourtalès renferme en ce genre quelques pièces faussement attribuées à l'antiquité, qui devraient être exilées des vitrines où elles figurent indûment, comme cette tête de jeune nègre provenant du cabinet ducal de Modène (n° 1566) que nous nous étonnons de voir gravée dans l'ouvrage de Panofka, elle compte en revanche plusieurs morceaux de la même espèce, dignes de la place qu'ils occupent à côté des merveilles que nous avons énumérées. On trouverait difficilement un buste de travail romain du premier siècle, d'une meilleure exécution, d'un caractère plus vivant et plus individuel, que cette petite tête trouvée à Herculanum (n° 683), dans laquelle Visconti croyait reconnaître les traits d'un des membres de cette famille des Balbus dont les statues sont au Musée de Naples. C'est encore une pièce charmante que le buste, un peu au-dessous de la grandeur naturelle, d'un enfant dont la chevelure est nouée au-dessus du front, comme l'est ordinairement celle de l'Amour et des génies représentés sous les traits de l'enfance (n° 682). Les yeux, autrefois rapportés en émail ou en argent, ont disparu, comme dans la plupart des bronzes antiques de grande dimension.

La galerie que nous étudions ne renferme qu'un seul échantillon (n° 656) de ces miroirs sur le revers desquels les Étrusques traçaient des dessins au trait, si élégants et si purs, inspirés par l'influence de l'art grec, mais portant la marque bien manifeste du goût national. Il est vrai que cet échantillon est de premier ordre. La composition qui le décore représente la toilette d'Hélène, ce type de la beauté féminine dans tout son éclat et toute sa puissance, parée par les trois Grâces sous la direction de Vénus. La fille de Léda, l'infidèle épouse de Ménélas, pour qui fut versé le sang de tant de héros sous les murs de Troie, est désignée sur ce monument par son nom étrusque de *Malakisch*, lequel semble une

épithète tirée du grec pour exprimer son charme *amollissant* et funeste, qui fut la source des catastrophes tragiques chantées par les poëtes.

III.

Nous ne pouvons faire dépasser toutes les bornes raisonnables à cet article, déjà bien long pour les habitudes de la *Gazette des Beaux-Arts*. Aussi, le développement que nous avons dû donner à notre examen des bronzes de la galerie Pourtalès nous contraindra-t-il à être assez bref sur les autres séries d'antiquités, à commencer par celle des vases peints. Il ne pouvait guère en être autrement, car la réunion des bronzes constitue la partie la plus originale et la plus importante du cabinet rassemblé par M. Pourtalès. Bien qu'il renferme aussi des vases et des terres cuites de première valeur, ce n'est pas à ces catégories de monuments qu'il doit son caractère de supériorité le plus éclatant. Plus d'un amateur de notre siècle, tels que MM. Beugnot, de Magnoncour, le duc de Blacas, le duc de Luynes, avaient formé des collections de vases grecs du même ordre et de la même valeur que celle de M. Pourtalès — et je ne parle pas ici de M. Durand, dont la seconde collection ne sera sans doute jamais égalée —, mais nul n'est parvenu à réunir autant et de si beaux bronzes; et lorsqu'on songe combien est rare à rencontrer un objet de cette espèce dans lequel une bonne conservation s'unisse à un mérite d'art réellement supérieur, on admire comment un seul homme ait pu avoir à la fois tant de bonheur et tant de sagacité, car il fallait un égal degré de l'une et de l'autre pour arriver à un semblable résultat. Les médailles chez M. de Luynes, les pierres gravées chez M. de Blacas, les bronzes chez M. Pourtalès, telles sont, on peut le dire, les spécialités des trois plus belles galeries d'antiquités rassemblées à Paris depuis soixante ans, les suites où chacune d'elles n'a pas de rivales; dans quelques années il faudra ajouter à cette énumération, et placer sur la même ligne, les bijoux de M. Louis de Clercq.

Ceci nous justifiera de nous étendre peu sur les vases de la galerie Pourtalès, malgré tout l'intérêt qu'ils présentent, après nous être appesanti si longuement sur les bronzes. Il est d'ailleurs bien difficile de parler ici des vases peints antiques, après les articles si remarquables de M. le baron de Witte, qui ont épuisé la matière.

Nous nous abstiendrons donc de toutes considérations générales, car

nous ne pourrions en ce cas faire autre chose que répéter ce qui a été dit déjà par l'éminent archéologue belge; nous nous bornerons à signaler aussi rapidement que possible les morceaux les plus importants pour l'érudition ou pour l'art. A ce dernier point de vue, du reste, tout mérite l'attention, car les vitrines du cabinet Pourtalès ne renferment, en fait de vases comme de toutes autres antiquités, que des monuments choisis avec un goût exquis et représentant toutes les phases de l'histoire de l'art, depuis le style encore oriental des premières peintures archaïques jusqu'aux œuvres abâtardies des céramographes de la Basilicate, auteurs de ces vases de décadence à sujets mystiques et compliqués dont la fabrication ne dut cesser que lorsqu'un sénatus-consulte — dont le texte original, conforme au récit de Lite-Live, a été conservé jusqu'à nous sur une table de bronze actuellement déposée dans la Bibliothèque impériale de Vienne — défendit sous les peines les plus sévères la célébration des mystères bachiques dans toute l'Italie, depuis longtemps dejà soumise à la domination de Rome. Athènes, Vulci, Nola, c'est-à-dire les trois fabriques qui nous ont légué les œuvres du goût le plus pur et du dessin le plus délicat, sont les provenances du plus grand nombre; les vases d'autres fabriques et d'autres provenances ne s'y voient guère qu'isolés et comme de simples échantillons.

La pièce capitale au point de vue de l'érudition est le grand cratère, à figures rouges rehaussées de blanc et d'autres couleurs, découvert à Sant' Agata de' Goti dans le royaume de Naples (n° 136). Le sujet peint sur la face principale est celui de l'initiation d'Hercule et des Dioscures aux mystères d'Éleusis; introduits par Hécate et par Diane dans l'intérieur de l'*Anactoron*, les demi-dieux, qui servent de types aux initiés humains, y sont accueillis par Cérès et Proserpine, ainsi que par Triptolème, qui vont leur révéler les secrets sublimes de la nature divine. Au revers on voit une réunion de divinités mâles, dont les plus importantes sont Bacchus et l'Apollon Carnéen; suivant Panofka, cette dernière peinture se rapporterait aux mystères dionysiaques de Naxos; M. Gerhard la considère comme ayant trait aux petits mystères de l'Attique, célébrés dans le bourg d'Agræ; nous-même nous avons proposé de la rattacher, comme celle de la face principale, aux doctrines éleusiniennes. Ce n'est pas ici le lieu d'entrer dans la discussion et l'examen comparatif de ces diverses explications d'un sujet obscur et compliqué; laissant de côté les questions de pure science, nous devons nous borner à dire que dans le grand cratère de la galerie Pourtalès le mérite d'art n'est pas inférieur à l'intérêt archéologique.

En seconde ligne, sous le même point de vue, se range le canthare

de Nola (n° 233), à la forme élégante, aux peintures d'une grande finesse, qui représente, d'un côté, Oreste poursuivi par les Furies et se réfugiant sur l'autel d'Apollon, de l'autre, l'absolution du héros matricide par l'Aréopage, sujet dont on ne connaît pas d'autre exemple sur les monuments de la céramique grecque. C'est encore un sujet unique et d'une valeur capitale que celui qui est retracé sur un autre vase, jusqu'à présent inédit (n° 133), où l'on voit Rhéa-Cybèle présentant à la voracité de Saturne la pierre, emmaillottée comme un enfant, qu'elle substitua à son fils Jupiter.

Parmi les représentations moins rares et dont on connaît quelques autres exemples, il en est aussi dans la collection Pourtalès qui méritent une attention spéciale, soit par le caractère de la composition, soit par la beauté du travail, soit par l'importance des dimensions, soit enfin par les détails qui renouvellent des sujets plusieurs fois répétés par les artistes qui travaillaient aux vases peints. Tel est le cratère de Sant' Agata de' Goti représentant la chasse du sanglier de Calydon (n° 204), où les figures sont placées dans un paysage, circonstance de la plus extrême rareté. Telle est la grande amphore à rotules de la Basilicate (n°203), où l'on voit, dans deux registres superposés, Actéon au milieu de ses compagnons de chasse, puis le même personnage déchiré par ses chiens, en punition de la hardiesse qui lui avait fait surprendre Diane dans son bain. Très-remarquables encore sont : la péliké de Bomarzo (n° 217) qui retrace l'enlèvement de Thétis par Pélée ; l'aryballus athénien du vieux style emprunté aux monuments de l'Asie (n° 193), sur lequel est peinte la figure de Nérée muni de grandes ailes, le corps terminé en queue de congre ou d'anguille, à la façon du Dagon de la Phénicie ou de l'Oannès de la Chaldée; l'amphore de la fabrique de Nola, trouvée à Vulci (n° 132), qui montre le combat de Jupiter et du géant Porphyrion ; l'amphore de Nola (n° 134) sur laquelle est figurée Hébé versant le nectar au maître des dieux; enfin le cratère de la même provenance (n° 157), où l'on voit Mercure confiant aux Ménades le jeune Bacchus, qui vient de naître.

Mais, quoique tous ces vases soient d'une beauté réelle, ceux qui préfèrent l'art à l'érudition, les amateurs qui cherchent dans un monument céramographique la pureté du style et l'élégance du dessin plutôt que le mérite d'un sujet important pour la science, porteront surtout leurs regards vers les trois lécythus athéniens (nos 230, 232 et 286) provenant de la collection Fauvel, parmi lesquels nous avons choisi le mieux conservé pour en faire reproduire ici le dessin. Ils appartiennent à une classe de monuments qui ne s'est presque jamais ren-

contrée que dans les tombeaux de l'Attique, et rien n'est plus rare que d'en voir des spécimens en bon état; car le procédé d'après lequel ils sont peints est de telle nature qu'il s'efface aussi facilement que la poussière de l'aile d'un papillon, et que, le plus souvent, le séjour



LÉCYTHUS ATHÉNIEN

dans le sein de la terre en a fait disparaître la frêle décoration. Pour la science proprement d it de l'antiquité figurée ces vases n'ont qu'un intérêt très-secondaire, car ils représentent toujours les mêmes scènes

d'offrandes autour d'un tombeau; mais, considérés sous le rapport de l'art, ils n'ont pas de rivaux. Sur un grand nombre de vases du meilleur style et du plus précieux travail on peut reconnaître les traces de l'emploi de patrons, pour réserver les figures qui devaient se détacher, dans le ton rouge de la terre cuite, sur le fond uniformément revêtu d'un vernis noir; mais la nature de la décoration des lécythus athéniens exclut d'une manière absolue toute idée de l'emploi de semblables procédés. Sur un fond blanc, préparé à la céruse, l'artiste a dessiné ses figures par un simple trait à main levée, du dessin le plus pur et de la plus suave élégance, exécuté avec une hardiesse et une sûreté que nous avons peine à comprendre, sans une hésitation ni un repentir. Il n'y a rien de plus que ce trait au noir de fumée ou à l'ocre rouge, et c'est à peine si quelquefois une coloration légère relève les draperies. C'est là proprement cette *ligne* que les peintres anciens cherchaient avec tant d'amour et dont ils considéraient la science et l'habitude comme le premier fondement de leur art; c'est cette *ligne* dont le tracé, d'après une anecdote plus célèbre peut-être qu'authentique, fit reconnaître, par son exquise perfection, à Parrhasius la main de Zeuxis, dans le dessin qu'en visitant son atelier sans le trouver ce maître de la peinture avait tracé, comme une signature, sur un panneau encore vierge de tout travail. Les compositions au trait des lécythus athéniens peuvent être mises en parallèle avec les dessins des plus grands maîtres de l'art moderne sans avoir à craindre le rapprochement, et cependant Aristophane, dans un passage déjà bien des fois cité, range les peintres de lécythus, non parmi les artistes, mais parmi les manœuvres. Quelle était donc la diffusion du sentiment de l'art dans l'Athènes des beaux temps, puisque de simples barbouilleurs y exécutaient de pareilles œuvres et les donnaient à vil prix [1] !

Mais le roi des vases de la galerie Pourtalès, à tous les points de vue, est une amphore découverte en 1801 dans un tombeau de Nola (n° 214) et rapportée en France par M. Durand, qui était alors employé dans le commissariat de l'armée d'Italie. Nous en donnons le dessin. M. Pourtalès l'acquit au prix de 10,000 francs en 1815, la veille de l'entrée des alliés à Paris; les vases peints étaient alors fort à la mode et les amateurs fai-

1. Dans un autre passage, également cité bien des fois, Aristophane dit qu'*un beau lécythus*, c'est-à-dire sans doute un de ceux dont nous parlons, se payait une obole. C'est, en poids, 15 centimes de notre monnaie; en tenant compte du pouvoir de l'argent à l'époque du grand poëte comique athénien, cette somme représente une valeur de 1 fr. 32 centimes.

saient pour eux les mêmes folies qu'aujourd'hui pour les faïences italiennes ou les porcelaines de vieux saxe et de vieux sèvres. L'austère et pure beauté de l'antique est passée de mode ; le goût du public s'est abaissé et n'est plus capable de la sentir. Aussi sommes-nous certain d'avance que le vase peint acquis à un si haut prix il y a cinquante ans n'atteindra peut-être pas à la vente Pourtalès le cinquième de ce qu'en donna cet éminent collectionneur dans un moment de si grand trouble et



AMPHORE TROUVÉE A NOLA.

de si grand désastre, lorsqu'on se demandait avec terreur si les troupes étrangères, justement irritées du manque de foi de Napoléon, ne feraient pas payer à Paris, en la traitant en ville conquise, l'entrée de nos soldats à Vienne, à Berlin et à Moscou.

D'une grande importance pour les savants à cause des inscriptions qui accompagnent tous les personnages de ses peintures, le vase dont nous parlons joint, pour les artistes, au mérite d'une conservation aussi par-

faite que s'il sortait des mains du potier, une forme d'une rare élégance et toutes les qualités qui font le charme des productions de la fabrique de Nola, poussées cette fois à leur suprême degré de perfection, finesse de la terre, beauté du vernis, d'un noir brillant et d'une égalité sans défauts, noble simplicité des compositions, dessin d'une grâce et d'une pureté tout attiques dans les figures, exécution d'une finesse merveilleuse dans les détails, qui ne porte point préjudice au grand caractère de l'ensemble.

La face principale représente le combat de Thésée contre les Amazones Hippolyte et Dinomaché; le revers montre un jeune homme du nom de Politès, debout entre deux femmes, dont l'une, qui semble d'âge mûr et porte le nom de Dinomaché, lui présente une patère, tandis que l'autre, plus jeune et appelée Phylonoé, fait le geste consacré qui, dans les monuments de l'art grec, caractérise une nouvelle épouse. Visconti a trouvé dans ce monument le sujet d'un mémoire posthume, publié en tête de l'ouvrage de Panofka et dans lequel brillent toutes les qualités propres aux œuvres de ce maître de la science. Il reconnaît dans le vase du cabinet Pourtalès un présent nuptial, et dans la peinture du revers il voit la réunion de deux mariés, Politès et Phylonoé, avec la mère de cette dernière, Dinomaché. Le choix du sujet de la face principale lui paraît avoir été tout simplement dicté par cette circonstance que le nom de la belle-mère qui donnait le vase, ou bien à qui il était donné à l'occasion des noces, était identique à celui d'une des Amazones, représentée sans doute parmi les adversaires du héros national d'Athènes dans les peintures de Micon au Pœcile ou au Temple de Thésée.

L'histoire des arts démontre que souvent une raison de cette nature a suffi pour déterminer un artiste dans ses plus grandes compositions. Quelle autre que la conformité du nom a décidé Raphaël à couvrir la dernière des salles du Vatican de fresques relatives à l'histoire du pape Léon IV? Il travaillait alors sous Léon X; si Jules II eût encore vécu, il est à croire que les peintures de cette salle auraient eu un sujet tout différent. Mais pour nous renfermer dans ce qui a trait aux peintures des vases grecs, il serait facile d'en citer plusieurs, où le choix du sujet a uniquement tenu au nom de la personne pour laquelle le vase était fabriqué. Tel est le cas d'une peinture gravée dans le recueil de Tischbein, où l'on voit l'Aurore enlevant Céphale, avec, dans le champ, une acclamation en l'honneur d'un jeune homme appelé Céphale. Le vase de Pélée et Thétis de la galerie Pourtalès, que nous mentionnions tout à l'heure, a été trouvé à Bomarzo dans le sépulcre d'un individu que son épitaphe en langue étrusque nous apprend s'être nommé Pélée.

Les sculptures des tombes antiques présentent quelquefois des allusions du même genre. Une célèbre stèle funéraire d'Athènes, avec le nom d'un certain *Léon* de Sinope, porte, en bas-relief, la figure d'un *lion*. Parmi les admirables tombeaux découverts l'année dernière à côté de l'emplacement de la porte Dipyle, celui d'un homme du nom de *Denys* était surmonté du *taureau dionysiaque*. A Rome, le musée du Capitole renferme le bas-relief funéraire d'un personnage appelé T. Statilius Aper, où ce personnage est représenté debout, ayant à ses pieds un sanglier, *aper*, allusif à son nom. L'inscription, conçue en vers, précise et développe ce jeu de mots assez puéril :

Innocuus aper ecce jaces; non virginis ira,
Nec Meleager atrox perfodit viscera ferro;
Mors tacita obrepsit subito, fecitque ruinam.

Les allusions de cette nature aux noms propres des individus, sur les monuments de l'art, doivent avoir tiré leur origine de l'usage des cachets et de son importance dans les mœurs antiques. Les cachets, chez les anciens, tenaient lieu de la signature ; de là tant de soins mis à en varier les sujets, de là cette loi de Solon qui défendait aux graveurs de garder l'empreinte des cachets qu'ils avaient vendus, de peur qu'on ne les falsifiât. Rien n'était plus ordinaire que de chercher une allusion à son nom, et presque exactement ce qu'on appellerait en termes de blason des *armes parlantes*, dans la représentation ou le symbole qu'on faisait placer sur son cachet. Un mémoire entier de Panofka est consacré à en produire des exemples, et on pourrait en recueillir également un très-grand nombre parmi les petits types accessoires placés dans le champ des monnaies des villes grecques, types dont nous parlions ici-même dans notre dernier article sur la collection de M. le duc de Luynes et qui sont la reproduction des cachets des magistrats préposés à la surveillance et à la garantie de la monnaie. C'est ainsi que sur les tétradrachmes d'Athènes *l'aigle de Jupiter* accompagne le nom de *Diodore*, la *massue d'Hercule* celui d'*Héraclide*, *Diane lucifère* celui de *Phanoclès*, qu'un *demi-cheval avec les brides abandonnées sur le cou* est le symbole de *Lysias* ou de *Lysippe*, sur ces monnaies comme sur celles de Tarente ; et que sur ces dernières, un *chevreuil* (δορκὰς) est l'emblème du magistrat *Dorcadius*.

IV.

Il n'est aucune sorte de monuments antiques à laquelle, pour mon goût particulier, je trouve plus de charme qu'aux terres cuites, et je crois en cela être d'accord avec beaucoup d'amateurs. Ces délicates figurines, où l'on sent encore la trace de l'ébauchoir qui les modela dans l'argile, ont un cachet de liberté, de spontanéité, de vie, qui nous transporte, bien plus que des œuvres plus achevées, au milieu de la société qui les a vues éclore. Il semble que le premier jet de la pensée de l'artiste s'y soit conservé avec tout son accent et toute sa virginité, et que l'on entre en communication avec lui plus directement qu'à la vue d'un marbre ou d'un bronze.

Les terres cuites sont en petit nombre dans la galerie Pourtalès, qui ne saurait sous ce rapport être mise en regard de certains autres cabinets, de celui de M. de Janzé en particulier; mais ce qu'elle en contient est de premier choix. On n'y rencontre surtout que très-peu de ce qu'on eût appelé jadis des terres cuites *érudites;* nous ne pouvons guère citer dans ce genre que la belle et grande figure, malheureusement fragmentée, d'Apollon (n° 822), qui semble avoir été placée dans un char, et la délicate statuette d'une déesse assise (n° 826), désignée par Panofka sous le nom d'Aphrodite Héra, ou bien encore les deux appliques d'ancien style (n°s 855 et 856) représentant des danseuses munies des crotales, les castagnettes de l'antiquité. La plupart de celles que renferment les vitrines proviennent des tombeaux d'Athènes et sont de ces figurines de femmes drapées dans diverses attitudes, auxquelles il est si difficile d'appliquer des désignations précises et que l'on appelle souvent, sans beaucoup de raisons, des *initiées,* pour ne pas rester court en s'en tenant à cette expression de *figure mantellate,* si familière aux rédacteurs de catalogues italiens, et parce que, comme dit Fœnesthe, « il n'en coûte rien pour appeler les choses par noms honorables. »

Il y a, dans l'interprétation des monuments figurés antiques, deux écueils qu'il importe également d'éviter et sur lesquels il est également facile de faire naufrage; tantôt on se laisse aller aux rêveries d'un symbolisme exagéré, cherchant des mystères profonds dans de simples caprices d'imagination ou dans des scènes de la vie privée, et « se matagrabolisant le cerveau, » pour parler comme Rabelais, à vouloir expliquer ce qui n'a pas besoin d'explication ; tantôt, par un excès opposé,

à force de se maintenir terre à terre on en arrive à méconnaître le génie de l'antiquité, en ne voyant que des allégories banales ou des scènes



TERRE CUITE ANTIQUE.

vulgaires dans des représentations incontestablement religieuses. Les figurines de terre cuite ont pu être déposées à deux titres différents dans les tombeaux grecs, soit comme images religieuses, soit parmi les objets

préférés du mort, que l'on ensevelissait avec lui dans le sein de la terre. Il y en a donc évidemment de deux natures, et si beaucoup représentent des divinités, des héros ou des héroïnes, un grand nombre d'autres, dépourvues d'attributs caractérisques, n'ont aucun droit à des appellations si hautes et sont tout simplement des caprices de la fantaisie des artistes, qui se sont plu à représenter les femmes athéniennes dans les différents actes de leur vie. Celles-ci n'ont d'autre intérêt que dans la finesse du travail, l'élégance de la composition, la grâce de l'ajustement, la vérité des attitudes, la naïveté avec laquelle y est rendue la nature prise sur le fait. C'est assez dire que, ne fournissant pas des sujets d'études bien importants aux archéologues, elles ont le plus grand prix pour les artistes et pour les amateurs.

Parmi celles de la galerie Pourtalès, nous en avons choisi deux pour les faire reproduire dans ces pages; ce sont celles dont le motif est le plus neuf et le plus original. Peut-on rencontrer quelque chose de plus gracieux que cette femme (n° 834), vêtue d'une simple tunique, assise les jambes croisées sur un tabouret garni d'un coussin et rattachant sa coiffure de ses deux mains? Quel mouvement naïf et vrai! Quelle élégance dans le type de la femme! Quelle harmonieuse combinaison dans les lignes de l'ensemble! Mercury ne l'a pas jugée indigne de son burin, et l'a gravée dans une planche charmante qui fait partie de l'ouvrage de Panofka; et vraiment elle méritait d'être rendue par un artiste d'autant de talent. Cette figurine exquise a, du reste, un digne pendant; c'est l'autre statuette (n° 830) qui nous fait voir une femme debout et vêtue d'une tunique talaire, entièrement enveloppée d'un grand péplus, qui voile sa tête, et qu'elle relève légèrement par devant afin de faciliter sa marche. Nous nous abstiendrons d'en faire l'éloge, car le dessin que nous en donnons en tête de cet article en dira plus que tout ce que nous pourrions en écrire. Il est des monuments qu'on ne saurait mieux louer qu'en les reproduisant.

Nous ne pouvons, avant de finir, passer entièrement sous silence la série des bijoux antiques, fort belle dans la collection Pourtalès. Sans avoir le nombre et l'éclat des réunions d'objets analogues formées par le marquis Campana ou par M. de Clercq, elle renferme plusieurs morceaux d'un véritable mérite, entre autres la parure entière d'une femme de Pompéi, jadis conservée à la Malmaison, et les ravissants joyaux de travail grec, boucles d'oreilles et colliers, découverts dans les sépulcres de Milo et rapportés par l'amiral Halgan de ses croisières dans l'Archipel. Ces derniers objets sont remarquables par la pureté du style, par la finesse du travail *au granulé* et surtout par l'emploi des émaux dans leur

décoration, emploi dont les exemples de haute époque demeurent encore fort rares.

Les écrins de pierres gravées ne renferment aucune pièce hors ligne; tout y est d'un mérite assez ordinaire. Mais on admirera pour sa beauté, autant que pour sa rareté, le fragment d'un vase en sardonyx (nº 1253) évidemment travaillé par quelque artiste de l'école de Dioscuride, le grand graveur en pierres fines de la cour d'Auguste, où l'on voit la partie supérieure d'une figure de Jupiter assis et lauré, ayant près de lui son aigle, appuyant l'arrière de sa tête sur sa main gauche et tenant un sceptre de l'autre main.

Le succin ou ambre jaune était une matière très-appréciée des anciens, dont les marchands allaient le chercher jusque sur les bords de la Baltique, au milieu des populations barbares de la Germanie. On rencontre quelquefois dans les collections des morceaux de cette matière, décorés de sculptures d'une plus ou moins grande finesse; le plus souvent ils sont de travail romain, car c'est surtout sous l'empire que la multiplication des contacts avec les pays du Nord augmenta la facilité de se procurer l'ambre. Ce sont, d'ailleurs, toujours des objets rares, et parce qu'ils devaient l'être dans l'antiquité même, et parce que la matière en est sujette à beaucoup de chances de destruction. La galerie Pourtalès renferme un morceau d'ambre sculpté d'une grosseur extraordinaire et jusqu'à présent unique (nº 1021), qui en constitue l'un des objets les plus précieux, car il joint au mérite de ses dimensions ceux d'un travail grec du plus ancien style et d'un sujet d'une importance archéologique capitale. On y voit un homme barbu et à l'aspect farouche, enlevant une femme qui se débat vainement dans ses bras. Divers symboles placés à côté de ces personnages permettent de leur donner des noms précis; c'est à l'aide de ces indications que Panofka y a reconnu Despœna, fille de Cérès, enlevée par Jupiter, forme que prenait la légende de l'enlèvement de Proserpine dans certaines traditions pélasgiques de l'Arcadie.

Nous ne pouvons placer également que parmi des *miscellanées* et en dehors des catégories ordinaires un petit monument, unique en son genre, qui a été autrefois publié par Brœndsted (nº 145). C'est le fragment d'une tablette de terre cuite, surmontée d'un fronton et décoré de peintures jaunes et blanches sur fond noir, analogues à celles des vases. Il a été découvert à Athènes et représentait une des scènes les plus importantes des récits légendaires de l'Acropole, la tentative de Vulcain sur la chasteté de Minerve, d'où naquit le héros national Érichthonius, aux pieds de serpent.

Et maintenant, après avoir passé en revue tous les trésors archéolo-

giques de la galerie Pourtalès, nous ne pouvons nous défendre d'un sentiment de véritable tristesse en pensant que cette belle réunion va être détruite, que dans quelques mois le marteau du commissaire-priseur annoncera la dispersion d'un si précieux ensemble. C'est là le sort commun des collections particulières, en vertu des lois qui régissent chez nous les successions. Combien doit être poignante, pour un amateur véritablement épris des objets qu'il rassemble, l'amertume de l'idée que cette galerie, à laquelle il consacre tant de soins, tant de temps et tant d'amour, ne lui survivra pas. Fils d'une société démocratique et profondément pénétrés de son esprit, — quelles que soient d'ailleurs les opinions et les croyances politiques de chacun de nous, — nous ne voudrions aucun voir disparaître la loi d'égalité des partages qui est l'une des bases essentielles de notre Code civil, et pourtant nous nous prenons parfois à regretter dans l'ancienne législation de la France, et dans celle d'autres pays, les dispositions qui permettaient à un père de famille d'assurer, au moins pour plusieurs générations, comme une gloire de sa race, la conservation des trésors d'art et de science qu'il avait réunis.

FRANÇOIS LENORMANT.



LES BEAUX-ARTS

ET

L'INDUSTRIE



En ce moment, il se produit un mouvement auquel nul Français digne de ce nom ne peut rester indifférent; mais, par sa position et par les études spéciales de ses rédacteurs, c'est à la *Gazette des Beaux-Arts* qu'il appartient d'étudier ce mouvement, d'en mesurer la portée, peut-être même d'en assurer le succès en lui donnant une direction unique et rationnelle.

L'enseignement professionnel est fondé, fondé par les seules forces de l'initiative privée.

Depuis que les chemins de fer, abaissant les barrières qui séparaient les peuples, ont permis d'apprécier ce qui se passe autour de nous; depuis surtout que des expositions universelles ont placé côte à côte les œuvres similaires de tous les pays, deux courants d'idées contraires se sont manifestés : chez nous on a renoncé à cette confiance outrecuidante qui faisait dire à tous que jamais nous n'aurions de rivaux pour le bon goût; à l'étranger, on s'est demandé si l'adresse manuelle était un privilége de race et si l'étude et la vue des bons modèles ne pouvaient éveiller partout le sens artistique.

En France, les hommes pratiques ont compris ce que ces questions renfermaient de menaces pour l'avenir, et ils ont crié : Créez des écoles, relevez l'enseignement du dessin, faites-y pénétrer les notions de l'esthétique, ou vous êtes perdus. Ailleurs, on a beaucoup

moins parlé, mais on s'est mis à l'œuvre : l'Angleterre, à la suite des grandes exhibitions de son Palais de Cristal, a inauguré à South-Kensington un musée d'art dont les proportions se sont bientôt trouvées en rapport avec la fortune d'un pays où les millions surgissent toujours là où ils sont utiles. Pour seconder cette entreprise, les amateurs ont ouvert leurs galeries, et les ouvriers émerveillés ont pu voir, pendant des mois, des trésors artistiques plus nombreux qu'aucun des musées du monde en puisse réunir. Les écoles se sont élevées; les modèles ont voyagé de ville en ville; la lumière a pénétré partout avec le concours de tous, et aujourd'hui, c'est par centaines de mille qu'on peut nombrer ceux qui vont recueillir cette manne bienfaisante de l'instruction qui donne la vie à l'intelligence. L'Autriche elle-même, si rétrogrades que soient certaines de ses tendances, a compris combien elle avait déchu sous le rapport industriel, et combien elle pouvait, en retrouvant son ancienne splendeur, améliorer l'état de ses finances. Là aussi, des écoles sont ouvertes; les musées, les riches possesseurs des chefs-d'œuvre prêtent de brillants modèles, et bientôt, de ce côté, surgira encore la concurrence intellectuelle.

Comment ne pas s'émouvoir? D'abord, selon l'usage, on a jeté les yeux vers le pouvoir; l'impuissance des commissions formées, comme toujours, d'hommes éminents, mais étrangers aux questions soumises à l'étude, n'a pas tardé à se révéler. Le temps marchait; nos rivaux, progressant toujours, avançaient vers le but. Des hommes de bonne volonté ont voulu parer au danger d'une plus longue expectative. A défaut de mesures d'ensemble, ils ont fait appel, de divers points, à ceux que la soif d'instruction dévore, et qui n'attendaient qu'un signal pour se préparer à la lutte. Grâce à l'initiative de M. Natalis Rondot, secondé par la Chambre de commerce, Lyon a eu ses écoles; à Paris, des sociétés diverses se sont fondées, tantôt rivales, parfois disposées à l'union, mais arrivant, par la force des choses, à un résultat unique, l'éducation des classes industrielles et du public.

Ce serait montrer une grande ingratitude que de ne point mentionner parmi ces efforts généreux l'initiative des frères des écoles chrétiennes, qui ouvrirent des premiers leurs classes aux adultes, celle des écoles municipales et des associations philotechnique et polytechnique. On nous dira peut-être que les cours dont nous venons de parler avaient pour but l'éducation générale plutôt que l'enseignement professionnel. Non; tâchons ici de ne point faire comme dans les régions administratives, où les mots tiennent lieu des choses : parmi les classes du soir pour les adultes les plus nombreuses, les plus suivies, sont les classes de dessin;

nous avons pu, nous-même, pendant deux ans, y tenter des leçons graphiques et orales qui nous ont prouvé tout ce qu'il y a de merveilleux fruits à récolter en semant les saines doctrines sur ce terrain prêt à fermenter pour le bien. L'enseignement y est-il ce qu'il devrait être? C'est là une autre question que nous aborderons bientôt.

Pour en revenir aux sociétés nouvelles, ce qu'elles ont fait de mieux et de plus utile jusqu'ici, c'est d'exciter les industries d'art à mettre incessamment leurs œuvres sous les yeux du public, et d'en appeler ainsi à ce jugement des masses, qui, dans la Grèce antique, dispensait les réputations et les couronnes. Depuis notre dernière exposition universelle, le Palais de l'Industrie s'est ouvert maintes fois sous l'impulsion de la *Société du Progrès de l'art industriel* et de l'*Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie;* chaque fois de nouveaux efforts, de nouveaux progrès ont démontré l'utilité de ces convocations qui mettent en contact le producteur et le consommateur, excitent l'émulation entre les industriels, en révélant leurs découvertes, et provoquent la demande par l'appât des choses nouvelles ou l'application d'un luxe de bon goût aux objets les plus usuels.

Puisque nous venons de parler de ces expositions, qu'on nous permette de dire, en passant, toute l'impression qu'elles nous produisent, et de prémunir nos industriels contre les idées fausses qu'elles peuvent leur suggérer.

D'abord, il est une remarque fâcheuse qui se présente à l'esprit de tous les visiteurs; l'aristocratie de la fabrication manque trop souvent à ces réunions familières. Nous avons entendu dire à l'un des plus intelligents et des plus progressifs de nos producteurs : Mon exposition naturelle est chez moi; elle y est permanente, et le public y est convoqué sans cesse. Il y a là une erreur; les magasins où se trouvent les objets de grand luxe et de haut prix ne sont fréquentés que par ceux que leur fortune engage à s'y fournir; si beaux que soient donc ces objets, ils n'éclairent pas le goût des masses, qui ne les voient pas, et qui ne les voient pas surtout à côté de ces choses sans nom qu'engendre le faux luxe, et qui sont toujours trop chères puisqu'elles font la honte et du producteur et de l'acheteur. C'est par la comparaison de ce qui est beau et de ce qui n'a qu'une apparence d'éclat, qu'on forme véritablement l'éducation des foules, et qu'on arrête l'élan de ces gâcheurs toujours enclins à substituer l'ombre à la proie, à compromettre l'industrie en avilissant les prix par une fausse concurrence, et à discréditer le nom français en jetant sur le marché étranger d'informes œuvres que leur cote infime ne saurait sauver du mépris.

Laissons les absents réfléchir sur le bienveillant motif de nos blâmes, et voyons quelles sont les tendances des présents : en général, c'est l'imitation plus ou moins complète des ouvrages produits par les siècles passés. C'est encore là une erreur, et une erreur grave. A chaque époque, les choses ont leur raison d'être; ce que le bon goût approuvait à la renaissance ou dans les palais du temps de Louis XIV n'est plus qu'un anachronisme dans nos demeures actuelles. Prenons pour exemple les œuvres d'une industrie qui a fait d'immenses progrès, et qui mérite tous nos éloges, la céramique; on verra combien nos critiques sont fondées, et à quel danger cette industrie s'exposerait si elle persistait dans sa fausse voie. Lorsqu'on pénètre sous les voûtes du Palais de l'Industrie, on est frappé d'abord de l'éclat des trophées de l'art de terre; mais en approchant davantage, que voit-on? Des pastiches; l'art persan, chinois, italien sont caricaturés; des œuvres françaises, françaises du XIXe siècle, il n'y en a point. Nous nous trompons; un seul entre tous a cherché constamment une voie nationale, et nous l'en félicitons : c'est M. Jean. Avec des moyens souvent imparfaits, en blessant quelquefois les yeux par la crudité de tons trop durs, il nous donne au moins des vases utiles dans le mobilier moderne, et où se reflètent les tendances de notre école de peinture. Nous en dirons autant des plaques de M. Ranvier; mais pourquoi MM. Deck, si habiles, d'ailleurs, M. Collinot, si ingénieux, vont-ils se heurter contre l'impossibilité d'imiter la céramique persane? Combien cette audace malheureuse nous blesse lorsque nous la comparons à la modeste naïveté de nos pères; eux aussi connaissaient le modèle oriental; eux aussi, vaincus dans la lutte, se consolaient en demeurant français et en disant que la perfection de cette brillante faïence tenait sans doute à la qualité de l'air et des eaux du pays.

Nous venons de citer M. Collinot, et certes l'invention qu'il appelle *cloisonné sur faïence* est destinée à un brillant avenir; mais, pour Dieu! qu'il n'essaye pas d'approcher des porcelaines chinoises ou japonaises à émail en relief; son subjectile jaunâtre, son rouge d'or terne le lui défendent; en appliquant son procédé à une ornementation nationale, il en fera admirer l'ingéniosité, et personne ne songera à lui opposer d'autres matières et d'autres peuples.

Nous n'avons considéré jusqu'ici, dans les imitations, que le côté technique. Il en est un autre sur lequel nous voulons insister. La mode et le développement des études historiques ont généralisé, chez nous comme à l'étranger, le goût des productions anciennes; des collections sans nombre se sont formées, ici, objet de luxe pour le Mécène qui y consacre des millions et livre ses galeries à l'étude; là, sanctuaire de refuge pour

le modeste amateur colligeant avec amour les épaves du vieux temps, afin de méditer, en les contemplant, sur les transformations de l'esprit humain. Or, si l'imitation de ces anciens ouvrages arrive jusqu'au point de faire illusion, n'est-ce point la mort des collections par l'encouragement d'un commerce frauduleux? Certes, ce commerce ne sera point le fait des fabricants eux-mêmes; mais il se fera par des tiers, en sorte que les curieux s'arrêteront de crainte d'être trompés, et que le goût, un goût mille fois utile au progrès des arts, disparaîtra sous des tentatives inconsidérées.

Admettons, ce qui n'est que trop vrai, qu'il y ait si loin de la copie au modèle que le vrai connaisseur ne s'y trompe pas, alors pour qui travaillera-t-on ? Par leur forme, leurs reliefs, leur usage, les objets imités ne se prêtent pas à la disposition de nos demeures; ils resteront donc stériles entre les mains du producteur, car leur prix élevé les empêchera de se vulgariser. Ces œuvres seront trop chères pour ceux qui ne peuvent acquérir l'objet original; elles ne seront ni assez coquettes ni assez utiles pour que le riche les admette dans son intérieur.

Ici encore est un danger; car, en regardant les importations de l'Angleterre, on remarque que ce pays intelligent ne perd pas son temps en infructueux essais; ce qu'il fait a son but déterminé. La faïence peinte et à reliefs, il l'utilise en pavages, en caisses à fleurs, en surtouts de table, en tabourets de jardins; on ne le voit point essayer de semer les poissons ou les reptiles sur des plats sans emploi, pour montrer seulement combien nos moyens industriels doivent rester au-dessous de l'œuvre personnelle d'un inventeur qui travaillait plus pour la gloire que pour le lucre.

Et ce que nous disons ici de la céramique peut s'appliquer aux meubles, aux bronzes, aux émaux, à tout ce qui touche la haute industrie. Il ne faut pas seulement courir à la recherche de ce qui est curieux; il faut unir le beau à l'utile, car l'avenir réel de l'industrie est dans la solution de ce problème : Faire pénétrer la notion du goût dans tous les rangs de la famille sociale; élever à la hauteur de ce besoin nouveau, non de luxe, mais de délicatesse, tous les objets usuels, encore déshonorés par les stigmates d'une ancienne barbarie.

Nous voilà bien loin, peut-être, de ce qu'annonçait le début de cette notice, loin surtout, en apparence, de ce cri de triomphe : L'enseignement professionnel est fondé!

Nous persistons à le dire, un grand pas a été fait; ces expositions successives, cet empressement des industries d'art à répondre à l'appel de ceux qui les convient, la bienveillance croissante du public accourant

aussi pour juger et s'instruire; ce sont là plus que des tendances, ce sont des actes. Et ce n'est pas là tout : la *Société du Progrès de l'art industriel*, l'*Union centrale des Beaux-Arts*, promettent d'ouvrir bientôt des cours et des conférences dont on peut attendre les meilleurs résultats. Cette dernière association a fait mieux : son musée commence, sa bibliothèque se forme, et nous avons pu voir les ouvriers et les patrons feuilleter les plus luxueux ouvrages et de précieux registres où l'histoire parlante de nos plus belles industries vient se classer par époques et par spécialités. Là sont les papiers peints depuis Réveillon jusqu'à nos jours; plus loin les rubans, les étoffes peintes et brochées, les tapisseries du moyen âge et de la renaissance, les modèles gouachés sur papier vernis, qui ont servi aux anciens tisseurs de Lyon... Que dirions-nous? On s'étonne devant ces suites splendides dont on ne peut se faire l'idée sans les avoir vues; on se demande, en parcourant les nombreux in-folio où les ont classées quelques hommes de bonne volonté, comment semblable enseignement n'existait dans aucun établissement public, lorsqu'il en est un qui porte en lettres d'or cette fallacieuse inscription : *Conservatoire des Arts et Métiers!*

Courage donc, courage et persévérance, vous tous, connus ou inconnus, qui formez la phalange de ces pionniers de l'enseignement professionnel; à Lyon, à Paris, quelque titre qu'il vous plaise d'inscrire sur vos bannières, au nom de la France, courage et merci!

Merci encore à vous, possesseurs d'objets d'art qui, sans vous occuper des noms qu'on pourrait grouper autour des vôtres, avez confié vos collections aux hommes dévoués dont la demande n'avait d'autre appui que l'intérêt social; on aime à pouvoir citer des premiers M. le duc de Morny, M. Mathieu Meusnier le statuaire, MM. Fayet, Patrice Salin, Delaherche, Mme E. Cardon, etc., etc., et M. Le Carpentier, qui a fait passer récemment son splendide cabinet sous la voûte de verre des Champs-Élysées. Certes, ce généreux exemple sera suivi, et, dans un avenir prochain, la France pourra former une exposition rétrospective qui n'aura rien à envier à celle qui a fait courir toute l'Europe à Londres. Alors, parmi tous ces trésors on pourra choisir les chefs-d'œuvre, les grouper méthodiquement, et former un musée pratique où l'œil émerveillé n'apercevra que des modèles, qui excitera l'enthousiasme sans jeter nul trouble dans l'esprit de l'intelligent travailleur.

Ces promesses, nous en touchons la réalisation; l'œuvre commencée ne s'arrêtera pas, nous pouvons en répondre après avoir mesuré l'ardeur et la persévérance de ces hommes honorables qui, pour faire fructifier une idée et résister à la concurrence étrangère, ont sacrifié leur temps,

engagé leur fortune, sans calculer si la France les récompenserait par un peu de reconnaissance. Est-ce assez? L'initiative privée pourra-t-elle, chez nous comme en Angleterre, remuer les masses habituées à ne se mouvoir, même en grondant, qu'à la seule voix du pouvoir? Espérons-le, pour la prospérité de nos industries d'art.

Toutefois, il n'est pas impossible que l'administration, émue par l'exemple, instruite de ce qu'il y a à faire, veuille prendre sa part du mouvement, en le secondant de sa puissante initiative; alors ce ne serait plus par de timides essais qu'il faudrait procéder : c'est en rompant franchement avec les traditions du passé, en transformant, non pas seulement l'enseignement professionnel, mais l'éducation générale.

Expliquons-nous. Il n'est nul pays au monde où l'enseignement du dessin soit plus abaissé qu'en France; le langage même en fait foi : partout, dans les lycées, dans les écoles privées, il est relégué parmi ces choses superflues qu'on étudie dans les moments de loisir et qu'on appelle en conséquence *arts d'agrément*. Encore si le dessin y occupait le premier rang : mais non, la musique, la danse et les autres exercices du corps lui disputent la préséance. Est-ce tout? Non; comme si une sorte de conspiration s'était ourdie contre cette manifestation de l'intelligence, comme si l'on voulait persuader à la jeunesse que l'art est une chose manuelle et patiente, où l'esprit n'a rien à voir, de longues années se passent à lui faire ressasser de prétendus *principes*, qui n'en sont pas, à ranger minutieusement des hachures les unes contre les autres, d'après de froides lithographies, en sorte que les plus habiles et les plus aptes, châtrés par ce stupide exercice, y perdent leurs belles qualités, et que la masse emporte le dégoût des arts dont on n'a pas su lui montrer les véritables chemins. Et l'on s'étonne quand le goût se pervertit et s'étiole! Et l'on gémit en trouvant le public de plus en plus indifférent à nos expositions de peinture et à ces luttes d'école aujourd'hui presque éteintes!

Ravivez donc l'esprit par la jeunesse, effacez du vocabulaire de l'université des noms qui souillent les choses, dites que l'art, cette autre poésie, doit entrer dans le cœur de tous avec la connaissance des chefs-d'œuvre des écrivains anciens ou modernes. Laissez-vous à des professeurs ignorants ou paresseux la faculté de retenir la jeunesse pendant des années sur les rudiments des langues mortes, sauf à la jeter dans la société avec un brevet de nullité et d'impuissance? Non, vos classes sont graduées; le progrès doit s'y faire dans un temps déterminé; le but est désigné d'avance, et chacun doit l'atteindre. Qu'il en soit de même pour les arts, ceci est simplement l'affaire d'un programme.

Mais, dira-t-on, pour ce nouvel enseignement, ne faudra-t-il pas des hommes nouveaux? A Dieu ne plaise qu'il nous vienne à l'esprit de menacer qui que ce soit dans sa carrière! Chez nous tout existe, au moins à l'état embryonnaire; il faut développer et non renverser. Qu'un programme bien fait, conçu par des hommes spéciaux et intelligents, soit publié par l'autorité, vous verrez tous vos professeurs, électrisés par l'idée nouvelle, rivaliser de zèle dans son application.

D'abord quelque hésitation se manifestera; des intelligences diverses s'élançant dans une sphère inconnue, ouvriront différentes voies parmi lesquelles vous choisirez la meilleure, afin de l'indiquer à tous.

Manque-t-il d'ailleurs d'éléments pour l'enseignement normal destiné à vos professeurs? Non. Dites-leur de méditer les leçons d'esthétique qui sortent chaque jour de la plume des critiques les plus autorisés; dites-leur encore de méditer les pages réfléchies et brillantes où, sous le titre modeste de *Grammaire des arts du dessin*, notre éminent collaborateur, Charles Blanc, a réuni la rhétorique de la peinture, de la statuaire et de l'architecture; ce sont là des points de départ qui doivent mener au bien.

Certes il y aurait autre chose à faire. Nous ne pouvons oublier l'heureuse idée qu'avait eue notre directeur de faire profiter l'enseignement professionnel du généreux sacrifice fait par l'État pour acquérir une collection précieuse. Jetons un voile sur les circonstances qui ont alors paralysé les meilleures et les plus hautes intentions. Mais il est une autre idée de M. Émile Galichon qui contribuerait puissamment à transformer l'enseignement des beaux-arts : ce serait la substitution de fac-simile des dessins de nos grands maîtres aux honteux modèles qui passent incessamment sous les yeux des élèves. Le jeune homme, excité à chercher la pensée sous la forme, instruit par son professeur à lire dans un trait savant et hardi, largement massé, l'expression du mouvement passionné et la grande conception des effets, deviendrait apte à comprendre pourquoi les mêmes hommes admirent Raphaël et Michel-Ange, Ingres et Eugène Delacroix. Alors nos musées cesseraient d'être seulement un refuge les jours de mauvais temps; nos expositions annuelles reprendraient faveur; on verrait, sans nul doute, renaître les luttes animées qui, après avoir produit notre école actuelle, prépareraient celle de l'avenir.

C'est au prix de ces miracles, qu'un mot peut accomplir, que la France reprendra sa véritable place et sa suprématie dans l'art. Exciter les ouvriers à s'instruire, forcer les industriels à des sacrifices dont la masse du public ne leur tiendrait nul compte, ce serait se débattre dans le vide;

ce que demandent les hommes de talent et de génie, ce sont des juges. Or, ces juges se formeront seulement par l'éducation publique et générale. Le goût n'aura plus à craindre les fluctuations fâcheuses dont le passé nous a donné tant d'exemples; on s'entendra sur les mots parce que les principes auront été posés d'une manière immuable; il ne dépendra plus d'esprits incomplets ou malades de chanter les mérites du laid dans l'art et d'en faire le symbole et la manifestation de l'esprit populaire.

A. JACQUEMART.



GRAMMAIRE
DES ARTS DU DESSIN

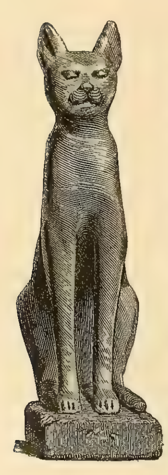
ARCHITECTURE, SCULPTURE, PEINTURE

LIVRE DEUXIÈME

SCULPTURE

XII.

POUR LES ANIMAUX, COMME POUR LA FIGURE HUMAINE, LE SCULPTEUR PEUT ET DOIT PRÉFÉRER A LA VÉRITÉ INDIVIDUELLE LA VÉRITÉ TYPIQUE.



Si l'on en juge par les monuments de l'antiquité la plus haute, les hommes du premier âge furent frappés d'une sorte de terreur religieuse à la vue des grands animaux qui semblaient avoir survécu aux cataclysmes du globe, et leur imagination effrayée se les figura plus étonnants encore qu'ils n'étaient, et plus terribles. Il n'est pas, en effet, dans la création de plus étrange mystère que l'animal. Quelle force inconnue le meut et le conduit? Où git le principe de la fonction ou plutôt de la mission qu'il paraît accomplir? Que signifient ses regards interrogateurs et profonds? Pourquoi ses yeux jettent-ils parfois du feu dans la nuit?... L'homme, qui a conscience de lui-même, qui peut se connaître, s'exprimer par la parole ou par le geste, et laisser lire sur son visage ses secrets les plus intimes, l'homme est un mystère beaucoup moins redoutable que ces êtres muets qui ne rompent leur silence que par des sons inarticulés, par des hurle-

ments, des rugissements, des cris, tantôt aigus et sauvages, tantôt doux et plaintifs.

Lorsque l'art commence à naître, l'humanité a déjà vaincu quelques animaux féroces; elle a conçu le sentiment ou du moins le pressentiment de sa supériorité sur eux. L'artiste les imite alors, mais de loin et de mémoire, en traits grossiers qui ont la grandeur et l'indécision d'une ébauche, et qui portent encore l'empreinte de la terreur primitivement ressentie. Il lui arrive même de confondre les formes et de combiner celles qu'il invente avec celles qu'il a vues, de façon à créer des croisements fabuleux, impossibles, des êtres imaginaires, plus monstrueux que les monstres. « Lors même qu'il a fait descendre les animaux à leur place « inférieure, dit M. H. Husson (*Revue d'architecture*), l'homme conserve « cependant une réminiscence du trouble superstitieux que lui ont in- « spiré ces existences énigmatiques. Dans les œuvres dégrossies où il se « plaît à fixer les images qui hantent son imagination, il représente l'ani- « mal en partant de l'observation de la réalité, mais en modifiant les « formes de manière à produire les effets les plus bizarres, les plus fan- « tastiques. On reconnaît encore nettement le type donné par la réalité, « le lion, le taureau, le cerf, le bouc; mais ces types sont transformés « comme dans les visions d'un cauchemar. L'idée du mystérieux mêlé « d'effroi s'y introduit en caractères saisissants. »

A l'origine, d'ailleurs, l'imitation des animaux par la sculpture présente une intention générale et frappante de symbolisme. Leurs formes sont pour l'artiste un moyen d'exprimer matériellement certaines idées, ou de représenter avec énergie des facultés humaines, bonnes ou mauvaises, mais des facultés que l'animal possède à un plus haut degré que l'homme. Le lion, par exemple, symbolisait le courage; le chat, la prudence mystérieuse et la trahison; l'épervier, l'avidité. La vache fut une image sacrée de la fécondité bienfaisante; le serpent, la chouette furent des emblèmes de vigilance; l'oiseau signifia le vol de l'âme humaine. Il va sans dire que chaque contrée eut ses animaux préférés, selon l'idée qu'elle y attachait ou selon le service qu'elle en savait tirer. Les Indiens, qui avaient fini par vivre en familiarité avec l'éléphant, se plurent à le représenter dans leur architecture, figurant la résistance inerte, massive, et portant, en guise de pilier, l'architrave des temples. Les Assyriens étudièrent le lion, qu'ils pouvaient observer dans les ménageries de leurs rois. Les Égyptiens sculptèrent sur les pylônes et sur les frises de leurs temples des animaux de toute espèce, le chat, le singe, le chacal, le vautour, l'hippopotame, le crocodile, l'ibis, le cheval, le bœuf, et ils gravèrent dans le granit sur des murailles colossales tout un monde de

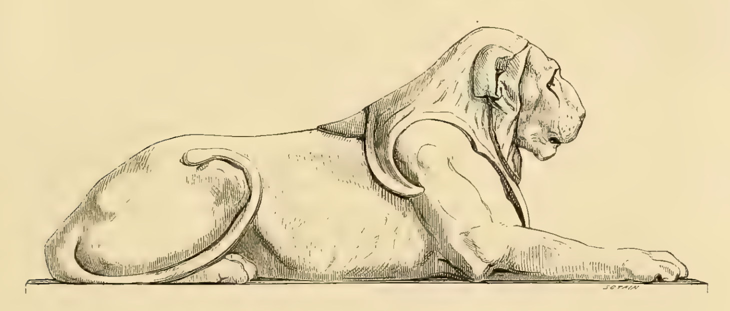
moucherons, d'insectes et de scarabées, comme pour imiter la fourmilière des infiniment petits dans l'univers immense. Mais quand ils firent des figures d'animaux isolées et de ronde bosse, ils représentèrent de préférence le bœuf, le bélier, le lion, et ils ne s'en tinrent pas aux formes naturelles. Inspiré par des prêtres qui aimaient à envelopper de mystère les vérités les plus hautes et ne parlaient que par symboles, ce peuple singulier rêva des êtres monstrueux, mélange bizarre de formes étrangères l'une à l'autre, qui exprimaient des idées mixtes, d'une signification obscure et redoutable. Les races les plus différentes furent associées dans des images chimériques. Le bélier prit les griffes et la queue du lion; le lion à son tour prit une tête d'homme ou de femme et devint cette figure qui, plus tard, fut l'emblème des énigmes, le sphinx.

Les animaux n'étant dans la plus ancienne sculpture, celle des Égyptiens, que des symboles, il ne faut pas s'étonner que la nature ait été imitée par eux, seulement dans ses rapports avec l'idée, et qu'ils aient eu le privilége de la voir en grand, c'est-à-dire de n'insister que sur les accents caractéristiques, sur les traits expressifs et décisifs.

En modelant l'image d'un de ces grands animaux qui sont dignes de la sculpture, le statuaire n'a pas ordinairement pour but de conserver le portrait de tel ou tel individu qu'il aura vu prisonnier dans telle ou telle ménagerie, à moins que cet individu ne soit d'une beauté exceptionnelle, supérieure, et ne semble réaliser précisément le type de son espèce. L'intention du sculpteur est d'exprimer une idée par un emblème ou bien de rappeler fortement à l'esprit une des créations mystérieuses de la nature. Les honneurs du portrait sculptural, quelques hommes peuvent les mériter par la grandeur du rôle qu'ils ont joué dans l'histoire ou par une haute personnalité, car l'avenir trouvera un intérêt de curiosité morale à vérifier sur leurs traits le caractère des pensées qui les firent illustres, à connaître sur quel visage se peignit leur âme, sous quelles formes particulières vécut leur génie; mais, je le demande, quel éléphant, quel lion, quel tigre vaut la peine qu'on modèle son portrait en marbre ou en bronze, pour la joie du cornac qui le montre ou du dompteur qui seul les reconnaîtra? Accentuer l'espèce, formuler vivement le type, mettre en relief la race : voilà tout ce que veut le sculpteur d'animaux, tout ce qu'en général il doit vouloir, du moins quand il sculpte une figure monumentale, un colosse destiné à frapper les yeux de loin, à éveiller une idée fière et forte, ou un souvenir de la nature primitive, de la nature aveugle, puissante, inconsciente et d'autant plus terrible.

Ainsi l'ont entendu les Égyptiens et, après eux, les Grecs des pre-

miers temps. Ne pouvant lutter avec la nature qui possède le secret de la vie, ils se sont élevés au dessus d'elle en l'abrégeant. Les formes essentielles de l'animal étant résumées, ont été par cela même agrandies; les détails s'effaçant, il n'est resté que l'espèce dans sa signification la plus énergique. Toute la famille des lions étant représentée par un seul lion, la formule a été plus complète et l'image plus grandiose.



LION ANTIQUE.

Ici, pourtant, il importe de distinguer entre les animaux féroces, dont nous n'avons qu'une idée générale parce que leurs formes ne nous sont pas familières, et ces animaux, compagnons ordinaires de l'homme,



TIGRE DE BARYE.

tels que le chien, le cheval, qui, nous étant beaucoup plus connus, veulent être accusés de manière qu'on puisse nommer la race et la variété à laquelle ils appartiennent, dire les qualités qui leur sont propres, reconnaître, par exemple, si le cheval représenté est un cheval pur sang,

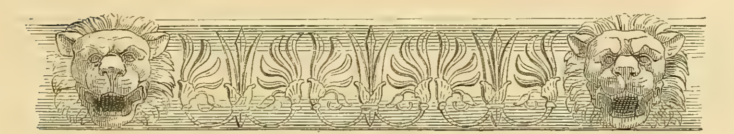
« un buveur d'air, » comme disent les Arabes, ou un anglais sec, à l'encolure longue, aux flancs évidés, au canon court, ou bien un cheval danois, robuste, mais pesant et charnu, bon pour les ampleurs et les majestés d'une parade à la Louis XIV.

Cette distinction entre les bêtes féroces et les animaux domestiques, les Grecs l'avaient sans doute comprise, car ils faisaient quelquefois des figures iconiques d'après les beaux chevaux comme d'après les beaux athlètes. Plus l'animal se rapproche de l'homme, plus il faut que le sculpteur y montre les accents de la vie que nous avons coutume d'y voir. Or, de tels accents ne se trouvent que dans la nature ; on ne peut donc les étudier qu'au haras, au manége ou au pâturage. Dès lors, quelques traits de la vie individuelle serviront à rendre la figure plus vivante ; le type paraîtra n'être qu'un beau portrait ; mais le portrait se fondra dans le type ; il y sera concentré, pour ainsi dire, et il résumera, par exemple, toutes les qualités dont la vue d'un beau cheval fait naître la pensée : fierté, vitesse, docilité noble, ardeur, vigueur, grâce, courage.

De nos jours, la sculpture d'animaux est traitée dans le sentiment du portrait, c'est-à-dire à l'inverse de la manière égyptienne. Le détail y a pris une importance inattendue. Au lieu de cet art formidable, laconique et solennel, qui, passant avec finesse des grandes masses aux grands plans, modelait sommairement les formes et n'en donnait que l'algèbre, nous avons aujourd'hui une sculpture plus remuée, plus fouillée, plus colorée surtout, qui veut exprimer les aspérités du pelage, le poil des crinières, la rudesse des soies, les mouchetures, les rayures de la robe. C'est ainsi qu'un artiste novateur et tout plein du sentiment de la nature, Barye, a rendu les bandes du tigre par des stries transversales et le grenu de la peau par un simple effet de ce ciseau dentelé que les sculpteurs appellent *gradine*. Il faut avouer qu'une pareille coloration des surfaces et ce parti pris de poursuivre la réalité extérieure peut ajouter à la force de l'image et en doubler l'impression, mais alors seulement que l'artiste a subordonné le détail aux lignes essentielles de la figure, fortement écrites, et a su faire sentir, sous ces pelages vivants, la construction de l'animal, le libre jeu de ses muscles et de ses vertèbres. Le *Tigre dévorant un Crocodile* était conçu dans cet esprit. L'intérêt de l'exécution pratique y laissait triompher la silhouette sculpturale et les souplesses musculaires. La surface demeurait grande, parce qu'elle était encore simple malgré ses inégalités et ses nuances de tons.

Mais le système de Barye, pour peu qu'on l'exagère, devient inapplicable à l'art monumental ; il répugne surtout à la sculpture quand elle est appelée à décorer les édifices, les fontaines, les tombeaux, les

soubassements des colonnes triomphales, le stylobate des obélisques ou la rampe d'un escalier de marbre. Pour s'associer à la stabilité de l'architecture, la statuaire doit choisir des poses durables, asseoir ses lignes et ne pas contrarier l'immobile majesté des grands édifices par cette imitation littérale de la vie qui réveille l'idée de mouvement et qui en est inséparable. Une imitation rigoureuse serait une faute de goût, particulièrement lorsqu'il s'agit des membres d'architecture auxquels on affecte des masques ou des figures entières d'animaux. Avec quel sentiment, avec quel respect délicat de l'harmonie architectonique sont rendus les mufles de lion qui ornaient la cymaise du tombeau de Mausole, ceux qui servent de gargouilles aux angles du Parthénon, et les chéneaux en terre cuite trouvés dans les ruines de Pompéi! Le sculpteur antique a pris autant de soin pour éviter les accents de la vie réelle que le sculpteur moderne en prendrait pour les exprimer. « Ces masques, » dit M. César



FRAGMENT DU TOMBEAU DE MAUSOLE.

Daly, en parlant des chéneaux de Pompéi (*Revue générale d'architecture*), « ces masques présentent une singulière et très-habile interprétation de la nature en vue d'un effet architectural. Les oreilles sont devenues des ornements presque géométriques, les ondulations et les mèches de la crinière sont traduites par des espèces de cannelures, la gueule est un caniveau. Enfin la nature est ici tellement transformée que ces têtes de lion avec leurs mâchoires écartées sont comme pétrifiées et ont perdu tout caractère de mouvement, et c'est là, parfois, un résultat important à obtenir. Voyez sur la place Saint-Sulpice, à Paris, les lions de pierre accroupis autour du bassin de la fontaine : on dirait des moulages sur nature; les poils se comptent et se frisent. Il semble que ces lions, troublés par le bruit de l'eau qui tombe et qui les mouille, vont se lever et abandonner leurs piédestaux. »

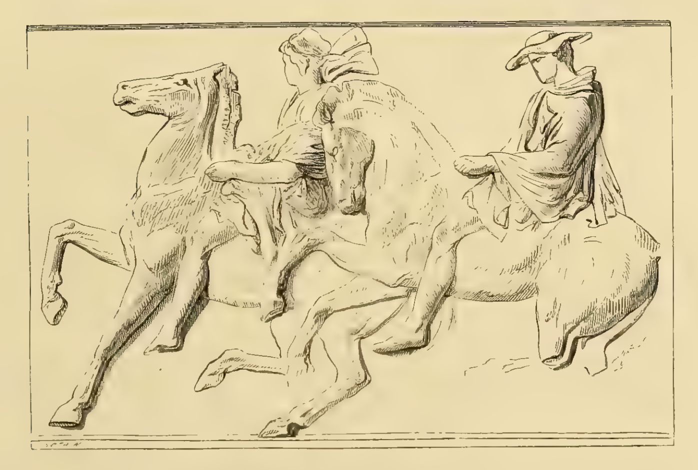
Il est vrai de dire, en sens inverse, que la sculpture grecque, même celle de Scopas et de ceux qui travaillèrent avec lui au tombeau de Mausole, nous a laissé quelquefois des lions de ronde-bosse, sans vérité comme sans vraisemblance, des espèces de monstres dégrossis à peine et

qui n'offrent qu'une réminiscence très-éloignée et très-vague de la nature. Mais qui oserait dire que, dans les mufles du Parthénon, l'infidélité de l'imitation n'a pas été voulue et que l'artiste y a trahi son impuissance? Quand on voit la cavalerie processionnelle des Panathénées sculptée en bas-relief sur la frise, et la tête de cheval si frémissante et si belle qui remplissait l'angle du fronton oriental, comment croire que les élèves de Phidias, les Agoracrite, les Alcamène n'ont pas écarté volontairement de leur imitation, dans les masques attenant à l'architecture, ce que la réalité vivante et remuante aurait eu de contraire à la gravité monumentale du style dorique, si calme, si solide, si *constructif*, si bien fait pour l'immobilité éternelle et l'éternelle durée?

Sans être un écuyer bien habile ni un profond connaisseur en équitation, il est aisé de comprendre que l'art grec, au temps de Périclès, est arrivé à la perfection dernière dans la sculpture des chevaux. Faire vivre l'idéal, donner à la beauté sublime les apparences du naturel le plus simple, tel est le problème insoluble que l'école de Phidias a pourtant résolu. En regardant la frise du temple de Minerve, on croit assister au spectacle des choses réelles, ne voir que des chevaux en tout semblables à ceux qui caracolent dans les manéges, qui bondissent au son de la musique militaire, qui, se sentant regardés, déploient leurs grâces dans nos promenades publiques, ou qui folâtrent librement en pleine campagne. Nous-même, en voyant défiler dans les rues d'Athènes la cavalerie du roi Othon, nous remarquions avec surprise la parfaite ressemblance des chevaux du Parthénon avec ces petits chevaux syriens, au corps ramassé, à la tête sèche, aux naseaux ouverts et mobiles, aux reins souples et courts, qui tournaient complaisamment sur eux-mêmes, s'enlevaient sous la main, redressaient vivement la tête ou la ramenaient en arrondissant leur encolure, levaient haut les jambes, s'arrêtaient court, et semblaient, non pas répondre aux aides du cavalier, mais les pressentir et deviner toutes ses pensées, comme en vertu d'une secrète infusion de son âme... Cependant, quand nous en revenions à contempler les marbres ou les moulages, la cavalerie du grand sculpteur redevenait plus vivante, oui plus vivante encore, mais d'une vie divine, de cette vie que respira sans doute l'exemplaire primitif du cheval arabe, sorti des mains du Créateur. Il nous parut que Phidias, après avoir saisi dans sa pureté originelle l'espèce du cheval arabe — aussi bien que celle du bœuf, de la vache et du bélier qu'il a sculptés dans sa frise — avait su la varier par l'observation de la nature individuelle, en introduisant dans son œuvre, avec sobriété et délicatesse, certaines inégalités de la vie, certaines différences légères qui font de ces animaux des êtres divers entre eux,

mais tous conformes à l'espèce, tous de race arabe et de pur sang.

Nous sentions alors ce qu'a si bien exprimé, depuis, un fin critique, l'auteur des *Causeries athéniennes*, à propos d'un cheval de la frise, dont le cavalier porte le chapeau arcadien : « Il ne ressemble de tout point à aucun cheval de même race et dressé à la même école; celui qui le précède, et qui porte au vent, ne ressemble non plus qu'à lui-même, avec sa tête courte et ses jambes dont le canon est d'une longueur un peu



CAVALIERS DE LA FRISE DU PARTHÉNON.

exagérée; et dans toute cette cavalerie, sans parler des attitudes, qui diffèrent à l'infini, tel animal a la tête plus forte, tel autre l'encolure plus épaisse, celui-ci le poitrail plus avancé, celui-là la croupe plus rebondie, et semblablement, parmi leurs cavaliers, tous beaux et bien faits, il est impossible de trouver deux figures, deux physionomies, deux postures identiques... »

Comment s'est accompli ce prodige? Comment se peut-il que tant d'animaux individuels soient cependant tous marqués à l'empreinte de l'idéal, tous capables de courir sur les crêtes de l'Olympe, tous dignes d'être attelés au char d'Hypérion ou de la Nuit? C'est que Phidias, combinant la nature qui *particularise* avec l'art qui *résume*, a créé des chevaux d'une beauté à la fois typique et vivante, tels qu'on n'en trouve-

rait d'aussi beaux ni dans les pâturages de la Cappadoce ni dans le pays des Numides... Et voyez comme tous les arts se ressemblent et comme ils obéissent tous au même principe! Si vous lisez une harangue de Démosthènes, une oraison funèbre de Bossuet, vous y rencontrez par intervalles quelques expressions familières, presque triviales, qui sont là pour apprivoiser le sublime, pour empêcher qu'il ne soit tendu et surhumain. Ainsi Phidias, au milieu de cette cavalerie divine, nous montre un cheval baissant et allongeant son encolure pour chasser une mouche qui le pique : et voilà un de ces détails naïfs qui nous donnent le change et nous font croire que l'art grec n'est autre chose que la vraie nature, tandis qu'il en est l'essence même!

XIII.

LA SCULPTURE EN BAS-RELIEF,
ÉTANT UN ART DE CONVENTION, OBÉIT A D'AUTRES LOIS
QUE LA STATUAIRE. ELLE EST PLUS LIBRE
DANS LE CHOIX DE SES MOUVEMENTS; ELLE EST MOINS ASSUJETTIE
A LA RÉALITÉ PALPABLE;
ELLE ARRIVE A LA VÉRITÉ PAR D'HEUREUX MENSONGES.

Le plus matériel en apparence de tous les arts, et le plus étroitement limité, la sculpture, a cependant sa part de caprice, de surnaturel et de poésie. Lorsqu'on la croirait enchaînée à la réalité solide, épaisse, tangible, elle présente des images d'une création arbitraire, des figures que l'imagination trouve naturelles et vraisemblables, bien que la raison les déclare impossibles à la place où on les montre. Quand on regarde à une lumière incertaine les longs bas-reliefs qui décorent les temples antiques, on s'imagine en effet qu'on voit sortir des profondeurs de la muraille des personnages qui, tout à l'heure effacés, immobiles, prennent maintenant un corps, tournent, se meuvent, s'avancent et vont bientôt rentrer dans le mur et disparaître, ou se dégager entièrement de la pierre qui, par un lien invisible, les tient encore attachés à ses flancs. Il n'est rien de plus fantastique peut-être que cette efflorescence de vie qui se manifeste à la surface des monuments, et dont la magie de l'art nous donne le spectacle ou plutôt le mirage. Ne semble-t-il pas que l'inventeur du bas-relief fut un poëte, un rêveur, qui voulut réaliser une vision, en taillant dans la pierre dure les images qui lui étaient apparues saillantes et remuées?

Ceux qui préfèrent remonter aux usages pratiques pour découvrir les origines des arts, font naître le bas-relief de l'écriture symbolique des premiers âges. Les plus anciens reliefs sont en effet des *hiéroglyphes*, c'est-à-dire des caractères sacrés que les prêtres de l'antique Égypte gravaient sur les pylônes de leurs temples, et qui formaient une écriture mystique, dont les signes, inintelligibles au vulgaire, étaient néanmoins, pour la plupart, des figures d'animaux, des insectes, des oiseaux, des quadrupèdes, des reptiles, ou bien des êtres imaginaires, hybrides et monstrueux, composés de bêtes connues, tels que des serpents-vautours, des lions-éperviers. Au commencement, ces figures n'étaient indiquées sans doute que par un simple contour; mais bientôt, pour les écrire avec plus de force et d'une manière plus durable, on en creusa les traits profondément, sans donner encore une saillie à la surface de l'objet représenté. Puis l'on s'avisa d'arrondir les arêtes du contour et d'exprimer en un léger relief, dans le renfoncement de la pierre, les formes intérieures, c'est-à-dire les formes cernées par le dessin. Une variante remarquable du bas-relief égyptien, c'est qu'au lieu de saillir en dehors, il saillit quelquefois en dedans et rentre dans les parois de l'édifice. La figure, taillée en creux, est alors représentée par un vide, et c'est l'imagination du spectateur qui est chargée de remplir le moule et d'en tirer l'empreinte. Par ces divers moyens, aucune partie de la figure ne dépassait le niveau du mur, les profils de l'architecture étaient respectés et le relief ainsi incrusté pouvait se conserver durant des siècles.

Telles sont les diverses manières dont les plus anciens sculpteurs, les Égyptiens, ont gravé presque tous leurs hiéroglyphes et leurs autres bas-reliefs. Dans certains cas cependant — on en voit des exemples à Thèbes — ils prirent la peine d'enlever le fond autour de la figure et de la relever en bosse sur le nu de la muraille. Alors fut créé le bas-relief, tel que l'ont pratiqué les Grecs, tel que le comprennent les modernes, qui sont convenus d'appliquer ce nom à toutes les sculptures adhérentes à un fond.

Entre les reliefs d'une épaisseur à peine sensible, et des statues qui, très-peu engagées dans le bloc ou n'y touchant que sur un point, s'en détachent comme si elles étaient de ronde-bosse, il existe, on le conçoit, de nombreux degrés de saillie. Mais ces degrés, nous l'avons dit, on peut les réduire à trois : le *haut-relief*, celui que présentent les statues dont nous venons de parler; le *demi-relief*, qui s'entend des figures saillantes à mi-corps, et le *bas-relief* proprement dit, où les objets sont représentés comme si, aplatis sur le fond, ils avaient perdu plus ou moins de leur saillie naturelle. Selon qu'elle emploie un de ces trois genres, la sculpture

obéit à des principes différents, qui toutefois ne sont séparés que par des nuances, et qui tiennent à la lumière locale, à la distance voulue, à la place occupée, et à d'autres considérations dictées par la finesse du goût.

Le haut-relief. — Il n'est pas indifférent d'appliquer à la décoration d'un édifice telle ou telle variété de relief. Une vérité première à se rappeler c'est que *toute projection appelle l'ombre*, et que *toute surface plate appelle la lumière*. Il suit de là que le haut-relief convient aux ouvrages qui seront exposés en plein jour et qui, placés dans les parties les plus élevées du monument, ne seront jamais vus que de loin. Aussi les Grecs, aux belles époques de l'art, ont-ils employé le haut-relief, presque la ronde-bosse, pour les sculptures qui ornaient le fronton des temples, les métopes de l'architecture dorique et les frises extérieures. Moins saillantes, ces sculptures eussent été dévorées par la lumière diffuse et seraient demeurées indistinctes. La même raison qui leur faisait donner des proportions colossales, ou un peu plus grandes que nature, voulait qu'elles fussent de plein relief, pour que l'œil pût en percevoir les formes à la faveur d'une ombre bien tranchée, et que rien ne fût perdu de leur divine beauté. Les métopes du Parthénon et les figures qui remplissaient les deux tympans du temple sont de très-haut relief; mais leur saillie extrême, une fois adoucie par l'interposition de l'air, n'avait plus rien d'exagéré et n'était que juste le ressort indispensable. A mesure que le spectateur s'éloignait du monument, la sculpture se rapprochait de ses murs de marbre, et semblait être, non pas une décoration indépendante et ajoutée, mais une parturition du temple lui-même, laissant transparaître ses dieux. A Phigalie, la fameuse frise représentant le combat des Amazones était aussi presque de haut-relief, et cependant elle ornait l'intérieur du sanctuaire. Mais le temple étant *hypèthre*, c'est-à-dire éclairé par une ouverture dans le comble, l'artiste avait dû tailler sa frise comme si elle eût été extérieure et à ciel ouvert.

Il est remarquable aussi, pour le dire en passant, que dans les sculptures des métopes et des frises, les motifs choisis étaient ordinairement des combats, et pourquoi? Parce que une telle donnée devait produire des lignes diagonales qui avaient le double avantage de mieux détacher le groupe sur les verticales de l'architecture, et de relier les perpendiculaires du triglyphe avec les horizontales de l'architrave et du larmier. Ainsi les quatre-vingt-douze métopes du Parthénon représentaient tantôt la victoire de Minerve sur un géant, tantôt la lutte d'une amazone contre un soldat de Thésée, ou l'enlèvement d'une jeune fille qui se débat contre son ravisseur, tantôt un Lapithe aux prises avec un Centaure, tantôt un

Perse agenouillé, vaincu par un cavalier athénien, tantôt un char attelé de chevaux qui se cabrent et conduit par une femme à longue tunique... On le voit, le choix des attitudes et des mouvements est moins libre dans la sculpture des métopes que dans tout autre ouvrage. Il y faut non-seulement des lignes obliques faisant diversion aux cannelures verticales du triglyphe, non-seulement des ombres fermes et résolues, qui détachent le modelé des figures malgré la distance, mais encore des lumières aussi peu brisées que possible, par la raison que la corniche projetant son ombre sur les métopes quand le soleil monte, les formes présenteraient de la confusion si, à l'ombre portée par la corniche, se joignaient les ombres produites par les membres de la figure sur elle-même.

Voilà comment les calculs délicats d'un art accompli ont conseillé à la sculpture en haut-relief telle attitude plutôt que telle autre, alors qu'un mouvement tout aussi naturel aurait eu peut-être la préférence dans la statuaire. Un auteur qui a fort bien écrit sur les conditions matérielle du bas-relief, sir Charles Eastlake (*Contributions to the literature of fine arts*), dit à ce sujet : « Ce qui prouve d'une manière frappante « combien les attitudes sont limitées dans le haut-relief (comparé au « relief plat) c'est que les actions contrastées des membres supérieurs et « des membres inférieurs, qui donnent tant de mouvement aux figures « et tant d'énergie, ne se rencontrent peut-être jamais dans les beaux « exemples de haut-relief, tandis que, dans les reliefs aplatis, ces con- « trastes sont admis toutes les fois que le sujet les demande. Le *Gladia-* « *teur* serait impossible en haut-relief parce que l'ombre particulière du « bras sur le corps, ou de l'une des jambes sur l'autre, ne pourrait pas être « supprimée, et qu'elle rivaliserait avec les ombres principales, desti- « nées à enlever toute la figure sur son fond. » Il faut observer, ajoute cet écrivain, que le haut-relief en général n'est pas convenable pour les intérieurs où, sans parler des accidents auxquels il serait exposé, il ne peut recevoir le plein jour dont il a besoin. Dans les palais de Rome, on trouve souvent des murailles ornées d'une frise dont le relief est très-saillant et dont les figures, éclairées par une lumière frisante, projettent leur ombre l'une sur l'autre, ce qui les confond et embrouille tout le spectacle.

Le demi-relief (en italien, *mezzo rilievo*), celui où les objets ne présentent en saillie que la moitié de leur épaisseur ou un peu moins, ne saurait convenir comme le haut-relief aux ouvrages placés en plein air et à distance. Les figures n'ayant pas assez de proéminence pour tourner, c'est-à-dire pour que l'œil aperçoive à la fois ce qui avance et ce qui

fuit, leurs formes et leurs contours deviennent indistincts dès qu'on s'éloigne, parce que leur côté ombré se perd dans leur ombre portée, tandis que leur côté clair se confond avec le clair du mur. C'est donc pour les intérieurs ou pour les endroits facilement accessibles qu'il faut réserver la sculpture en demi-relief. Elle y est d'autant plus convenable qu'elle offre, dans la demi-rondeur des figures, une imitation sans tricherie qui, à raison de sa fidélité même, peut être vue de près.

Les anciens ont fait une heureuse application du demi-relief aux objets de forme ronde, tels qu'un vase, un fût de colonne, ou ce qu'on appelait un *putéal*, c'est-à-dire la margelle d'un puits sacré. Nous en pourrions citer de nombreux exemples, dont les plus fameux sont le vase de Médicis, le vase Borghèse, le vase en basalte du Vatican, qui est orné de masques scéniques, et celui du Capitole, qui offre les deux exemples réunis, car il est rehaussé de feuillages et posé sur un putéal où sont sculptés les douze grands dieux. Il est sensible que des figures qui approcheraient de la ronde-bosse détruiraient ici la convexité voulue, déformeraient l'élégance du galbe et produiraient à quelque distance de la confusion, en s'obstruant l'une l'autre. Rapprochées de l'œil et à demi saillantes, elles se débrouillent aisément et n'altèrent pas le contour que le dessinateur a prévu. Ce sont des reliefs de ce genre, et même un peu plus modérés, qui ornent, à la frise, le petit monument choragique de Lysicrate, dont nous avons vu à Athènes la ruine admirable[1]. Ce tout petit monument, étant circulaire, commandait ici un relief discret qui ne vînt pas dénaturer les profils de sa délicate architecture, profils que la rondeur de l'édifice présente toujours au spectateur, quel que soit son point de vue. Et il est si vrai que les artistes athéniens ont regardé à ces nuances, que le petit temple de la Victoire Aptère, voisin des Propylées, avait sa frise décorée de sculptures en plus haut relief, parce que le temple étant cette fois rectangulaire, les sculptures de la frise, qui ne s'étendaient pas jusqu'aux angles, pouvaient avoir une assez forte saillie sans déformer les profils.

Le bas-relief proprement dit. Du principe que toute surface plate appelle la lumière, il résulte que le bas-relief, celui qu'on peut dire *méplat* (pour en exprimer la faible épaisseur), convient aux ouvrages qui doivent figurer à une place toujours obscure. Si la fameuse frise du Parthénon est méplate, c'est qu'elle était constamment dans l'ombre, puisque, étant sculptée sur le haut des murs en dedans de la colonnade, elle ne recevait qu'une lumière de reflet et ne pouvait être bien distincte

1. Voir la gravure du tome XIV, page 141.

qu'aux heures où le pavé de marbre y renvoyait les rayons du plein soleil. Comment Phidias a-t-il su corriger ici l'inconvénient de la distance et suppléer au manque de lumière? En adoucissant le relief de ses figures. Il est, en effet, bien facile de comprendre qu'un relief ressenti n'aurait pu convenir à sa frise, parce qu'il aurait multiplié les ombres dans l'ombre. Le grand maître a donc voulu un ensemble de sculptures méplates; mais comme il fallait rendre distinctes ces sculptures haut placées, qui étaient séparées du grand jour par toute la largeur du péristyle, les contours ont dû être creusés net et ferme. On les a enlevés sur le fond par un escarpement à angle droit, de sorte que la masse de la figure se détache avec force, et que l'aplatissement du relief fait encore mieux triompher l'ombre de ses contours. Et pour que l'œil perçoive clairement ces lignes extérieures en qui résident la composition de la frise et sa première beauté, le modelé intérieur est peu saillant. Il y a plus : dans le cas des formes superposées, lorsque un bras, par exemple, passe sur un torse, ou la jambe d'un cavalier sur les flancs de son cheval, l'objet le plus rapproché de l'œil demeure aplati, afin que son ombre ne vienne pas couper la forme de dessous, ni le disputer aux ombres plus essentielles qui dessinent tout le mouvement de la sculpture et qui en écrivent toute la pensée. Le statuaire David nous montrant un jour dans son atelier les moulages de cette frise inimitable, exquise avec tant de naturel et si humainement divine, nous fit observer ces délicats artifices d'un art consommé qui le touchait au fond de l'âme. « Jean Goujon, nous disait-il, avait deviné en partie les principes de Phidias, car il répandait largement la lumière sur l'ensemble de ses figures, et il les détachait par un contour prononcé. Nos modernes, au contraire, tombent dans la mollesse par la liaison du contour avec le fond où il va se perdre. »

Il est vrai de dire que la frise du temple de Thésée, bâti par Cimon, fils de Miltiade, quelque trente ans avant le Parthénon, fut exécutée presque de haut-relief, bien qu'elle fût placée en dedans de la colonnade comme la frise de Phidias. Mais le temple de Thésée étant peu élevé, les sculptures qui le décoraient se trouvaient beaucoup plus près de l'œil; elles étaient vues sous un angle plus ouvert, et conséquemment recevaient un reflet plus vif. Elles étaient donc conformes au principe : *qu'il faut plus de relief là où il y a plus de lumière*. Jean Goujon — d'ailleurs bien digne des éloges que lui donnait David — a méconnu ce principe en aplatissant un peu trop les sveltes et très-gracieuses Naïades dont il a décoré la Fontaine des Innocents; pour ne point dépasser les profils timides d'un monument en miniature, elles sont restées indistinctes et noyées dans la lumière diffuse.

Visconti a remarqué (*Mémoire sur des sculptures du Parthénon*) que l'attitude de plusieurs statues célèbres avait été inspirée par les bas-reliefs de la frise et des métopes. La pose du *Jason* (autrefois appelé le Cincinnatus), qui se penche pour nouer ses sandales, est répétée dans la frise orientale du temple. Le *Mars* de la villa Ludovisi, qui a ses mains croisées sur son genou avec tant de souplesse, de grâce et d'abandon, est semblable au jeune dieu qui est assis à côté de Cérès dans cette même frise. Le *Centaure* d'Aristéas, qui a les mains liées derrière le dos, est l'imitation d'une métope. Les statues colossales de Castor et Pollux, qui sont placées à Rome sur le Quirinal et groupées avec des chevaux, ont une frappante analogie avec un cavalier à pied de la frise occidentale. Ces motifs, empruntés par les statuaires antiques, du bas-relief méplat, nous font voir que le choix des attitudes y est moins limité que dans le haut-relief, et déjà le lecteur en a deviné la raison : c'est que telle attitude, qui présenterait en pleine saillie des ombres éparpillées et une masse confuse, peut convenir au bas-relief, où l'artiste se réserve de supprimer les ombres accidentelles par l'aplatissement des membres superposés.

Plus libre dans ses mouvements, — nous l'avons dit, — le sculpteur en bas-relief ose quelquefois la violence des attitudes et le jet des draperies volantes. Il ne craint pas d'agiter, sur le fond de marbre qui les soutient,les membres d'un faune aviné, les draperies d'une ménade en délire ou d'une danseuse en mouvement. Mais combien elle est mesurée encore et discrète, la liberté de la sculpture antique! Avec quelle modestie élégante elle tient ses cymbales et frappe du pied la terre, cette *Danseuse* de la villa Albani, qui s'élance vers l'autel de Bacchus pour exécuter la saltation héroïque! Une telle agitation et un tel luxe de draperies seraient impossibles dans une statue. Le bas-relief, plus voisin de la peinture, permet de représenter ici les plis soulevés de la tunique flottante et le manteau surabondant que la jeune fille laissera tomber tout à l'heure, mais qui en ce moment remplit le cadre à souhait pour le plaisir des yeux.

Nous touchons maintenant à une question intéressante et grave, celle de la perspective à introduire dans la sculpture en bas-relief.

Les artistes grecs ont toujours considéré le fond de leurs bas-reliefs comme un plan solide et non comme représentant l'air, le ciel; et tout leur donne raison. D'abord, les ombres que porte un relief sur la surface d'où on le voit sortir, accusent assez clairement la solidité de cette surface, que ce soit un mur ou un vase, ou le fût d'une colonne; car, si le

fond du marbre nous était donné pour le ciel, il serait absurde que les figures y projetassent leur ombre. En second lieu, si le sculpteur veut représenter l'apparente profondeur d'un tableau, il devra diminuer pro-



DANSEUSE DE LA VILLA ALBANI.

gressivement la grandeur des figures qu'il suppose éloignées; mais il n'en sera pas moins contredit par la lumière, qui frappera ces figures avec autant de force que celles du premier plan. Le peintre qui crée sa lumière avec ses couleurs peut sans doute produire l'illusion de l'espace par l'affaiblissement graduel de ses teintes; mais le sculpteur, n'ayant à sa disposition que la clarté du jour, ne saurait obtenir cette dégradation

du lointain, parce qu'il manque à ses mensonges la complicité de la lumière. Que s'il espère exprimer l'éloignement par une diminution graduelle du relief, il arrivera très-vite, et trop vite, à fondre ses dernières figures sur la muraille, où elles disparaîtront.

Cependant, si les Grecs n'ont pas fait sentir la perspective dans leurs bas-reliefs, ce n'est pas qu'ils l'aient ignorée, puisque déjà au temps d'Eschyle, — c'est Vitruve qui nous l'apprend, — Agatarchus avait appliqué à la décoration scénique les lois de la perspective et enseigné l'art de tracer sur une surface plane, *in planis frontibus*, des édifices qui semblaient fuir. Ce n'est donc point par ignorance que les Athéniens ont évité en sculpture les effets d'optique ; c'est que leur goût, devenu excellent, leur interdisait de rompre la gravité de l'architecture par des imitations de tableaux qui paraîtraient percer la muraille, et qui seraient encore plus malséantes dans les ornements d'un vase ou d'une colonne. Est-il, en effet, rien de plus offensant pour le regard et pour l'esprit que de simuler une concavité à la surface d'un objet convexe et d'altérer, par une apparence de perspective, l'intégrité d'une colonne triomphale ou d'un beau vase ? N'est-ce pas sacrifier, par une décoration à rebours, la chose décorée à ce qui la décore ? Personne assurément ne croira que les lois si simples de la perspective étaient inconnues à l'architecte Apollodore de Damas, qui éleva la colonne Trajane, et pourtant cette colonne grandiose, dont la noble spirale portait jusqu'aux nues l'image de Trajan et le mouvement figuré de ses victoires, nous montre dans le fond de son relief des édifices qui ne s'enfoncent point selon les lois rigoureuses de la perspective mathématique, l'artiste ayant préféré une erreur habile qui respectait le galbe du monument, à une maladroite observation de plans dégradés et de lignes fuyantes qui, creusant le tambour de la colonne, eût produit l'illusion d'un percé là où il fallait maintenir l'idée d'une solidité indestructible. Sans doute Apollodore avait prévu que ses reliefs, relativement modérés, laisseraient indistincts les personnages qui devaient remplir les derniers anneaux de la spirale ; mais il n'était pas non plus sans grandeur de ménager peu à peu cette confusion des figures que l'œil voyait monter et se perdre à la hauteur des nuages, de sorte qu'en devenant illisibles au sommet de la colonne, elles semblaient s'élever plus encore et se prolonger sans fin, parce que l'imagination pouvait en continuer la poésie jusque dans les cieux.

Phidias, lui aussi, tout en évitant les effets de la perspective dans la frise des Panathénées, n'avait pas craint cependant d'y introduire en quelques endroits une confusion apparente. On y voit se mêler, se confondre des figures équestres projetées l'une sur l'autre. Mais la répétition

des membres et la superposition des chevaux sont ici un excellent calcul du maître pour mieux imiter le remuement embrouillé d'une cavalerie en action et le faire contraster avec l'isolement des autres figures et avec la tranquillité de leur marche solennelle. « Une procession de cavaliers qui « s'avancent deux ou trois de front, dit l'écrivain cité plus haut, nous « avertit d'avance que les figures sont semblables, et l'œil se satisfait, « ainsi que dans la nature, non pas en isolant chaque figure individuelle, « comme si elle avait un principe d'action séparé, mais en embrassant « le mouvement de la masse, car un seul mouvement indique tous les « autres (*for one indicates the whole*). »

Bien différent de l'art grec, le bas-relief moderne a subi l'influence de la peinture, devenue prépondérante. Le christianisme ayant mis l'expression au-dessus de la beauté, à l'inverse du paganisme, qui mettait la beauté au-dessus de l'expression, il en résulta que l'art expressif par excellence, la peinture, donna le ton à la statuaire. Même à l'époque de la Renaissance, qui se croyait une résurrection de l'antique, la sculpture voulut simuler des tableaux de marbre sur la muraille des temples chrétiens; elle s'efforça donc de détruire l'apparence d'une superficie unie et solide. Ce fond, qui avait servi de page à une écriture sublime, on le creusa pour y multiplier les plans et y contrefaire la profondeur d'une peinture. Dès lors, les lois de la perspective furent obéies; la saillie extrême des rondes-bosses fut un point de départ pour diminuer graduellement le relief jusqu'à ce qu'il en vînt à s'évanouir dans un éloignement supposé, où l'ombre et la lumière se fondaient ensemble.

Malheureusement, des sculptures qui, sous d'autres rapports, sont des chefs-d'œuvre de grâce, de naïveté fine et de naturel choisi, vinrent donner du lustre à ce faux système. Les bas-reliefs exécutés par Lorenzo Ghiberti sur les fameuses portes du Baptistère de Saint-Jean, à Florence, furent conçues comme des tableaux de bronze où, par la différence des épaisseurs et par la perspective linéaire exactement observée, l'artiste imita l'enfoncement des lointains, et y figura des montagnes, des arbres, des ciels, des nuages, pensant avoir ainsi réalisé un progrès mémorable sur la simplicité antique. Mais la solidité du fond démentait trop clairement la fuite de ces lointains illusoires; la porte, si bien historiée d'ailleurs, refusait de s'ouvrir aux percements de la vue, et en dépit de l'art, elle demeurait ce qu'elle devait être, un mur de bronze.

Vasari, qui n'écrivait pas sur la sculpture, on peut le croire, sans avoir consulté ou entendu Michel-Ange, Vasari lui-même signale l'absurdité de ces reliefs où le raccourci des objets est forcément trop brusque,

« tellement brusque, dit-il, que dans les figures qui tournent le dos au « spectateur, la pointe du pied va toucher les os de la jambe (*toccarsi* « *gli stinchi delle gambe*). Et de semblables erreurs sont visibles en beau- « coup d'ouvrages modernes, même dans les portes du Baptistère de Saint- « Jean. » Mais la sagesse de ces observations n'empêcha point les sculpteurs italiens et français du siècle suivant, l'Algarde surtout et Pierre Puget (imités ensuite par les Falconet et les Pigalle), de recommencer des sculptures ultra-pittoresques, l'un dans son colossal bas-relief d'*Attila*, qui est à Rome, l'autre dans celui de *Diogène et Alexandre*, qui est au Louvre. Tout ce qu'ils avaient de verve, de sentiment et d'énergie, ces sculpteurs l'employèrent à remuer figures sur figures, à entasser plan sur plan, en diminuant la saillie du marbre depuis le plein relief jusqu'au méplat le plus effacé, dans une profondeur d'un ou deux mètres. On sent combien devait nuire à la pureté des formes, à la grandeur du style, cette puérile recherche d'une illusion impossible. En fouillant çà et là des noirs inégaux pour les besoins du clair-obscur, on oublia les qualités essentielles de l'art. L'effet prit la place de la beauté. Une vaine perspective renversa les verticales de l'architecture. Au lieu d'élever l'âme par le spectacle des vérités idéales, on amusa l'œil par le jeu varié des lumières et des ombres. On put observer alors, comme le dit Quatremère de Quincy avec infiniment de justesse et d'autorité, que le bas-relief antique reste plus vrai dans son défaut de perspective que le bas-relief moderne dans son ambition d'imiter l'espace et de créer la couleur. « Le premier a beaucoup gagné par l'abandon de ce qu'il devait perdre ; le second a beaucoup perdu par la prétention à ce qu'il ne pouvait gagner. »

Est-ce à dire que toute couleur soit interdite à la sculpture? Non ; et c'est la signification morale du sujet qui donne au bas-relief sa couleur en dictant l'ensemble de l'effet. *Socrate buvant la ciguë* au milieu de ses disciples aura un aspect différent de la sculpture où il serait représenté *sauvant la vie d'Alcibiade dans une bataille.* Ici l'effet devra concourir à accentuer énergiquement la vie ; là, au contraire, il faudra rendre le morne silence qui doit régner dans ce moment suprême. Les draperies, les nus, les cheveux seront traités d'une manière large et pâle. Pas de noirs qui, en répétant les ombres, donnent trop de mouvement à cette scène de mort. Il est un ouvrage grec où l'on voit Ulysse consultant l'ombre de Tirésias : le héros est de haut-relief ; la figure du devin est très-peu indiquée, très-peu saillante, et vague. Voilà comment la couleur est permise au marbre.

Oui, la sculpture en relief sera toujours bien dirigée, bien conseillée par les principes et par les modèles de l'art grec, soit qu'elle orne les

vases, les tombeaux, les autels, soit qu'elle se développe pour animer une frise, ou se resserre pour décorer une métope, soit qu'elle déploie ses figures sur le fronton d'un monument ou dans les tympans d'un arc de triomphe, soit enfin qu'elle écrive sur le piédestal des statues ces traits épisodiques et familiers qui sont les notes d'une histoire dont la statue est le livre. Toujours mesuré dans son élan, toujours délicat dans sa gran-



PROCESSION DES PANATHÉNÉES — (Frise du Parthénon.)

deur, cet art incomparable s'est imposé volontairement des limites qu'il est dangereux de franchir, même quand on possède le génie d'un Ghiberti, d'un Donatello. S'il nous enseigne que le relief méplat a plus de liberté que le haut-relief et la ronde-bosse, il nous apprend aussi que la sculpture en relief n'est jamais mieux dans son rôle que lorsque, respectant les lignes et les plans de l'architecture, elle déroule ces longues processions de figures qui se succèdent comme les paroles d'un discours homérique, et qui semblent passer en glissant sur la muraille, pareilles à des ombres, non pas avec la saillie entière et palpable des choses réelles, mais avec l'épaisseur insensible de fantômes qui paraîtraient à la surface des édifices, pour rentrer dans le marbre et s'évanouir au premier clignement de la pensée.

CHARLES BLANC.

DOMENICO CAMPAGNOLA

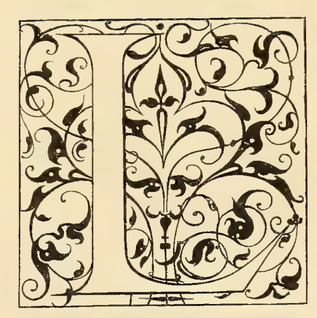
PEINTRE-GRAVEUR DU XVI[e] SIÈCLE

(SUITE ET FIN).

ŒUVRE GRAVÉ.

I.

ESTAMPES SUR CUIVRE.



L'ŒUVRE gravé en cuivre de Domenico Campagnola a été décrit par Bartsch, qui a connu dix de ses planches, et par Ottley, qui en a mentionné deux de plus. Passavant en a porté le nombre à seize, et, loin d'y ajouter, nous en retrancherons une : *le Berger et le Satyre*. Cette estampe, composée avec des figures prises de tous côtés, et notamment dans l'œuvre d'Albert Dürer, nous rappelle beaucoup le travail d'Augustin Vénitien dans ses premiers temps, et les habitudes plagiaires de ce graveur, à qui nous croyons devoir la donner.

Quant aux autres pièces attribuées à Campagnola et décrites par Passavant dans un appendice, nous n'en connaissons point qui puissent lui être données. C'est encore dans cette catégorie de pièces très-douteuses que nous placerons une estampe, dont nous n'avons vu nulle part

la description, et qui figure à la Bibliothèque impériale dans l'œuvre du Campagnola. Elle montre un guerrier romain vêtu d'une cuirasse, la tête couverte d'un casque orné d'une chimère, et marchant précipitamment vers la gauche. Il porte un étendard, et se retourne prêt à saisir son glaive, sur la poignée duquel pose sa main droite. A gauche, on remarque une pierre sur laquelle devait être tracé le nom de l'artiste qui a été effacé dans la seule épreuve que nous ayons vue de cette planche. La liberté et l'aisance avec lesquelles la pointe a creusé le cuivre nous portent à considérer cette gravure comme postérieure de quelques années à celles du Campagnola.

Zani dit que Campagnola a gravé en 1512, 15, 16, 17 et 18. A-t-il vu des pièces du Domenico avec ces diverses dates? C'est ce que nous ne pouvons dire. Mais il y a tout lieu de croire qu'il s'est trompé, personne depuis lui n'ayant rencontré d'estampes du Campagnola avec une date autre que 1517, une seule exceptée : *la Pentecôte,* gravée en 1518. Domenico a-t-il voulu, en cette année 1517, ainsi que Claude Lorrain l'a fait plus tard, retracer sur le cuivre son œuvre entier pour en conserver le souvenir? Cela ne serait pas impossible, mais nous devons dire qu'aucune des peintures conservées jusqu'à nos jours ne répond aux gravures dont nous allons donner la description.

1.

JÉSUS-CHRIST GUÉRISSANT LES MALADES A LA PISCINE.

Bartsch, n° 1. -- Haut., 123 mill.; larg., 98 mill.

Notre-Seigneur Jésus-Christ, arrêté près d'une piscine où trois hommes se baignent, adresse la parole à l'un d'eux, qui est agenouillé. Un paralytique, auquel il vient de rendre l'usage de ses membres, emporte son lit sur son dos. Dans le fond, à gauche, trois pharisiens assistent pleins de dédain au miracle, tandis qu'à droite, derrière Notre-Seigneur, se tiennent deux apôtres.

Pièce signée, dans le bas, à droite, sur une pierre contre laquelle s'appuie un des baigneurs : DOMINICVS CAMPAGNOLA, 1517.

On connaît des épreuves tirées avant la date 1517.

La scène est peu conforme au récit de l'Évangile, mais les Vénitiens de cette époque nous ont habitués à cette liberté dans l'interprétation des textes. Cette estampe est gravée d'un burin brutal et inexpérimenté.

2.

SAINT PIERRE GUÉRISSANT UN ESTROPIÉ.

Saint Pierre est debout à l'entrée du temple, et bénit de la main droite le perclus qu'il fait lever de la main gauche. Six autres personnages l'entourent. Sur la bordure

à enroulements on lit : 1517. DO. CAMP. H. 4 p. 11 l. Larg. 3 p. 7 l. Musée britannique.

N'ayant jamais vu cette pièce, nous en empruntons la description à Passavant qui ajoute : Cette pièce forme pendant avec celle décrite par Bartsch, nº 1. Zani, *Encyclopédie*, IIe série, t. V, p. 168, cite le même sujet comme formant une pièce ronde de 6 p. 10 l. de diamètre, mais nous croyons qu'il y a erreur et que les deux pièces sont les mêmes.

3.

LE RENIEMENT DE SAINT PIERRE.

Haut., 122 mill ; larg., 97 mill.

Dans une des salles du prétoire, les serviteurs du grand prêtre sont réunis. Un d'entre eux, assis à une table et qui causait avec un de ses compagnons, se retourne brusquement en entendant saint Pierre dire qu'il n'était pas disciple du Christ. Il affirme l'avoir vu dans le jardin, et saint Pierre, la main levée, jure qu'il n'y était point.

Sur une pierre, à droite, on lit : 1517. DO. CAMP.

4.

LA RÉSURRECTION.

Bartsch, nº 2. — Haut., 180 mill.; larg., 122 mill.

Notre-Seigneur Jésus-Christ, l'étendard de la croix à la main, montre aux cinq soldats, ses gardiens, le ciel où l'attendent les séraphins, exprimés par des têtes enfantines portées sur des ailes.

Dans le fond, vers la gauche, le soleil se lève derrière Jérusalem, et sur le tertre où posent les pieds du Christ se détache, en blanc, une feuille avec les noms de DOMINICVS CAPAGNOLA et l'année 1517.

On trouve de cette pièce des épreuves modernes, qu'on reconnaît à la qualité du papier.

5.

LA PENTECOTE.

Bartsch, nº 3. — Haut., 188 mill.; larg., 176 mill.

Les apôtres, assemblés dans une salle autour de saint Jean, voient apparaître l'Esprit-Saint sous la forme d'une colombe. De la gloire qui entoure l'Esprit-Saint se détachent des langues de feu qui vont se reposer sur chacun des apôtres saisis d'une sainte ardeur.

Sur une petite feuille fixée à gauche sur le montant d'un pupitre, autour duquel sont groupés plusieurs apôtres qui lisent, on trouve le monogramme : DO CAP.

2me état : l'année 1518 a été gravée au-dessous du monogramme.

3me état : la planche a été retouchée, suivant M. Passavant qui n'indique point les différences.

6.

L'ASSOMPTION DE LA VIERGE.

Bartsch, nº 1. — Haut., 228 mill.; larg., 195 mill.

La Vierge, les mains jointes et élevées, apparaît dans les cieux au milieu d'anges et de séraphins qui forment autour d'elle une gloire. Les douze apôtres, surpris à la vue du miracle, font éclater leur joie et leur étonnement. Dans le bas, et à droite, on lit sur une feuille : DOMINICVS CAMPAGNOLA. 1517.

1er état : avant les contre-tailles sur l'ombre projetée par la jambe gauche de l'apôtre placé le premier en commençant par la gauche.

« La composition de cette pièce, dit Passavant, rappelle celle d'un tableau d'autel de Nicolo Giolfino dans l'église Saint-Anastase à Vérone ; mais comme ce tableau porte la date de 1518, tandis que la gravure a celle de 1517, on pourrait croire qu'elle a été exécutée d'après une esquisse de Giolfino. »

Que dirait Zani, qui ne veut point admettre qu'un artiste riche en inventions comme le fut Campagnola ait pu se servir d'une composition de Raphaël, que dirait-il, s'il lisait cette note ?

7.

L'HOMME DE DOULEURS.

On voit le Christ, jusqu'aux genoux, dans un sarcophage, la tête penchée sur l'épaule droite. Il est soutenu par un petit ange par derrière et au-dessous des bras. Un deuxième ange se remarque à droite. De chaque côté se trouve un petit ange. Au bas, à gauche, sur une feuille la signature DO. CAMP. 1517, disposée sur un fond noir, en trois lignes. Pièce du Musée de Berlin, décrite par Passavant.

Dans le catalogue Malaspina, cette estampe est signalée comme portant la date de 1518.

8.

VIERGE ENTOURÉE DE SAINTS.

Bartsch, nº 5. — Haut , 140 mill.; larg., 117 mill.

La Vierge est assise sur un tertre, au pied d'un bouquet d'arbres. Sainte Catherine, agenouillée, adore l'enfant Jésus porté par sa mère, et pose sa main droite sur un des genoux de la Vierge. Derrière elle sont saint Jérôme et saint Jean-Baptiste. A gauche

sont représentées deux saintes dont une tient un drapeau. Sur une feuille jetée à terre et à droite on lit : DOMINICVS CAPAGNOLA, 1517.

9.

SAINT JÉROME.

Haut., 130 mill.; larg., 110 mill.

Saint Jérôme nu est assis à l'entrée d'une cabane. A ses pieds se tient son lion. En haut, et à gauche, sur une poutre, on lit : DOMINICVS CAMP., et au fond, du même côté, 1517. Pièce décrite par Ottley, p. 771, nº 11.

10.

DÉCOLLATION DE SAINTE CATHERINE.

Bartsch, nº 6. — Haut., 190 mill.; larg., 176 mil.

Sainte Catherine est au milieu d'un palais encombré de soldats et de grands. L'empereur Maxence, une couronne sur sa tête, un sceptre à la main, est assis, à droite, sur un trône. Désireux de remporter une éclatante victoire en faisant abjurer la sainte qui a confondu tous les savants de son empire, il se penche vers Catherine, et avant que le glaive déjà levé du bourreau ne frappe, il lui dit : « Puisque par tes arts magiques tu as fait périr l'impératrice, si tu te repens, tu seras maintenant la première de mon palais. Aujourd'hui donc sacrifie aux dieux, ou tu auras la tête coupée. » La sainte, agenouillée et les mains jointes, continue à adresser ses prières à son Dieu.

Sur un piédestal élevé, au haut de la gauche, on trouve la signature : DOMINICVS CAMPAGNOLA; et dans le bas, non loin d'un chien qui dort : l'année XDXVII.

11.

COMBAT DES LAPITHES ET DES CENTAURES.

Bartsch, nº 10. — Haut., 224 mill ; larg., 130 mill.

Les deux peuples rivaux se sont rencontrés au milieu d'un bois, et un terrible combat s'en est suivi.

Au centre de la composition, un jeune Centaure promène dans la foule sa foudroyante épée et multiplie les coups et la mort. A droite, un Lapithe menace de sa lance un cavalier qui, derrière son bouclier, cherche en vain à se garantir de ses coups. A gauche, un Lapithe s'élance sur le dos d'un coursier abattu, saisit le Centaure qui le monte et l'étreint entre ses bras nerveux. Un tambour gît à terre, au milieu de la composition, et un chien mêle ses hurlements aux cris des combattants. A gauche, on lit sur une feuille : DOMINICVS CAPAGNOLA, 1517.

On trouve de cette pièce (copiée par Jérôme Hopfer) des épreuves modernes tirées sur un papier fort.

Jamais artiste n'a gravé un combat plus passionné. La mêlée est complète : Lapithes et Centaures, serrés les uns contre les autres, s'attaquent



LE JEUNE BERGER.

Estampe de D. Campagnola.

et se défendent avec fureur; hommes et chevaux montrent une égale animation. Il n'est point jusqu'au travail de l'outil qui, en traçant dans le cuivre des tailles flamboyantes, colorées et brutales, n'ajoute au mouvement et à l'effet de la composition.

Trois siècles plus tard, David, en introduisant dans son tableau des *Sabines* des figures entièrement nues, des chevaux sans mors ni bride, croyait être le premier qui eût retrouvé la tradition grecque. Il aimait à se figurer l'étonnement du public à la vue d'une telle hardiesse. Quelle n'eût pas été sa surprise, si une épreuve du combat des Centaures et des Lapithes du Campagnola était tombée entre ses mains!

12.

LE CONCERT.

Bartsch, nº 9.

Nous renvoyons le lecteur, pour la description de cette pièce importante par rapport à la vie de Domenico Campagnola, à notre travail sur Giulio Campagnola. (*Gazette des Beaux-Arts*, t. XIII, p. 342.)

13.

LE JEUNE BERGER.

Bartsch, nº 8. — Haut., 131 mill.; larg., 96 mill.

Un jeune berger, appuyé sur le tronc d'un arbre coupé, tient de sa main gauche une flûte de Pan. Près de lui, un vieillard couvert d'un vêtement rayé regarde entre deux arbres dans le lointain, où on aperçoit à droite une maison construite en bois. Un chien, au poil long et frisé, se fait remarquer entre les deux personnages. Au bas de la droite, on lit : DO. CAP. 1517.

Cette pièce, une des plus belles de l'œuvre du Campagnola, rappelle, par son goût de dessin et sa couleur brillante, le Titien, d'après qui on pourrait presque la croire gravée, tellement elle est supérieure à la plupart des autres estampes de Domenico.

14.

FEMME NUE ET COUCHÉE.

Bartsch, nº 7. — Larg., 135 mill.; haut., 95 mill.

A l'ombre d'un bouquet d'arbres, une femme nue est couchée sur un drap qui couvre un tertre. Dans le fond, vers la droite, on aperçoit quelques constructions en bois.

Sur une feuille jetée à terre, vers la gauche, on lit : DO. CAMP. 1517.

Après avoir décrit cinq pièces du Campagnola, Mariette ajoute : « Est-il possible que ce soit ce même Campagnola, de qui l'on voit de si beaux paysages en bois? Effectivement, j'ai vu chez Crozat des dessins de paysages que l'on dit de lui, et où les figures sont très-mal dessinées; mais celles qui sont ici le sont encore bien plus mal, et le paysage n'est que touché en maître, quoique l'on voie bien que celui qui l'a fait avait du goût, de la couleur. Tous ces défauts viennent peut-être du peu de pratique que ce maître avait de graver; car on voit très-peu de pièces de lui. »

Ce jugement juste pour un grand nombre de pièces du Campagnola est bien sévère à l'égard de la femme nue et couchée qui, sans être d'un dessin rigoureux, est agréablement composée et d'un grand charme de couleur.

Dans cette pièce, une des meilleures de son œuvre, Domenico, à l'exemple de Giulio Campagnola, s'est servi du pointillé pour modeler les chairs; mais le travail est loin d'avoir la délicatesse et la perfection qu'on admire dans les estampes de ce maître.

15.

LA RONDE.

Larg., 126 mill.; haut., 95 mill.

Deux enfants frappent la cadence sur des tambourins et entraînent dans une ronde joyeuse dix autres bambins qui s'amusent à passer en dansant sous les bras élevés de deux d'entre eux. Sur une feuille jetée à terre est la signature : DOMINICVS CAPA GNOLA. 1517.

Quel mouvement, quelle grâce dans cette farandole joyeuse! Si dans la ronde d'amours, gravée par Marc-Antoine d'après Raphaël, on admire des formes plus châtiées, un balancement de lignes plus agréable, on trouve dans celle de Campagnola plus d'entrain, plus de vie. Jamais Domenico n'a été si bien inspiré, jamais il n'a dessiné avec une telle justesse, modelé avec autant de soin, jamais aussi il n'a gravé d'une pointe aussi souple et aussi aisée. En regardant cette gracieuse ronde, on se prend involontairement à balbutier le nom du Titien, on se rappelle l'*Offrande à la fécondité* et on ne s'étonnerait pas de rencontrer ces enfants mutins parmi les groupes qui s'ébattent et folâtrent avec tant d'innocence et de vivacité dans le tableau du Musée de Madrid.

De cette pièce rarissime, on connaît une épreuve tirée à l'encre noire, à la Bibliothèque impériale; une seconde imprimée avec une encre d'un

gris verdâtre, dans la collection de Francfort-sur-Mein. Les épreuves de la Bibliothèque de Vienne, de la collection Wellesley à Oxford et de notre cabinet sont tirées à l'encre rouge. Nous avons donné de cette pièce une reproduction très-exacte, par M. Baudran, dans le précédent numéro de la *Gazette des Beaux-Arts.*

II.

GRAVURES EN BOIS.

Des gravures en bois du Campagnola, Bartsch n'en avait connu que cinq, en y comprenant le *Paysage à la fruitière* (n° 5) que nous reléguons parmi les pièces douteuses; nous en décrivons quatorze, toutes signées, à l'exception de deux : la *Conversion de saint Paul*, n° 10 et le *Vielleur* n° 12, que nous croyons pouvoir lui attribuer sans témérité. De toutes ces gravures en bois, deux seulement sont datées; elles portent, comme les pièces sur cuivre, l'année 1517.

L'ENFANCE DE JÉSUS.

1. — 4.

Le sujet est développé dans trois compositions imprimées sur quatre feuilles : les *Rois Mages en voyage*, l'*Adoration des Rois Mages* et le *Massacre des Innocents.* De ces trois compositions, nous ne connaissons que les deux premières. Zani et Bartsch qui ont vu le *Massacre des Innocents,* en ont fait des descriptions très-obscures qui ne se rapportent point entre elles[1]. Quant à Passavant, il paraît les avoir signalées sur les indications de ses prédécesseurs.

1.

LES ROIS MAGES EN VOYAGE

Haut , 405 mill.; larg., 285 mill.

Les trois rois mages, montés sur des chevaux, s'avancent vers la droite. Un enfant les précède et leur montre, sur le sol, les empreintes qu'ont laissées les voyageurs qui les ont devancés; mais les mages, les yeux fixés sur l'étoile, n'ont pas besoin de ces indices révélateurs du sentier qu'ils ont à suivre. Des hommes à pied, à cheval et à chameau forment leur cortége, et dans les airs des anges les accompagnent.

Les noms de DOMENICVS CAMPAGNOLA sont tracés sur une feuille jetée à terre.

1. Zani, *Encyclopédie*, IIe série, t. V, p. 168. — Bartsch, *le Peintre Graveur*, t. II, p. 484.

2.

L'ADORATION DES ROIS MAGES.

Larg., 555 mill.; haut., 405 mill.

Les trois mages, arrivés devant une cabane adossée à des arbres, ont mis pied à terre. Tous trois ils s'avancent, leurs offrandes à la main, vers l'enfant Jésus assis sur les genoux de sa mère, entouré de saint Joseph et de deux bergers dont l'un joue de la flûte. Dans le feuillage des arbres on remarque des anges qui célèbrent, sur divers instruments, le miracle du Dieu fait homme. Derrière les rois mages, à gauche, se pressent leurs suivants.

3 et 4.

LE MASSACRE DES INNOCENTS.

Bartsch, nº 1.

Composition d'un grand nombre de figures. On voit dans le fond, à gauche, Hérode assis sur son trône, donnant des ordres à ses bourreaux qui arrachent aux mères leurs enfants pour les tuer. On remarque sur le devant de la droite un enfant tué étendu par terre. Le fond, de ce même côté, offre des morceaux d'architecture magnifiques. Au-devant de la gauche, trois enfants semblent vouloir échapper au meurtre. Deux autres sont étendus morts. L'un de ces derniers est couché près d'une souche, au pied de laquelle un écriteau offre cette inscription : DOMINICUS CAMPAGNOLA. M. D. XVII. Dans la marge d'en bas, de ce même côté, est écrit : IN. VENETIA. IL. VIECERI qui, suivant toute apparence, est le nom de l'éditeur. Taille de bois d'une seule planche. Grand morceau de deux pièces jointes en largeur.

N'ayant jamais eu occasion de voir ces deux derniers morceaux, nous en donnons la description d'après Bartsch.

Sur la feuille de *l'Adoration des Mages* on trouve le monogramme du graveur : Luc Antonio di Giunta, formé des lettres L A suivies d'une astérisque.

5.

LE CHRIST GUÉRISSANT UN MALADE.

Haut., 220 mill.; larg., 158 mill.

Le Christ s'avance près d'un malade assis sur une pierre et le touche de sa main divine. Un grand nombre de personnages se groupent autour de lui et dans le fond, où une porte en ruine et entourée d'arbres resserre la composition. Dans le bas et sur la droite, on remarque le monogramme : DO. CAP. 1517.

Nous croyons cette pièce gravée par l'artiste à qui nous devons la *Vierge entre des Saints* (nº 7). Ces deux estampes, les seules datées, portent l'année 1517.

6.

MISE AU TOMBEAU.

Haut., 285 mill.; larg., 185 mill.

La Vierge tient sur ses genoux le Christ mort. Elle est assistée par sainte Madeleine et une autre sainte femme. A gauche, saint Jean et un second personnage; à droite, deux personnes. Dans le fond, on aperçoit les trois croix et, sur un plan plus rapproché, un escalier.

Dans un cartouche posé à terre, on lit : DOMINICUS CAMPAGNOLA.

Cette pièce se trouve au cabinet de Florence.

7.

VIERGE ENTRE DES SAINTS.

Larg , 450 mill.; haut., 320 mill.

La Vierge est assise au pied d'un groupe d'arbres, entre saint Joseph et saint Jérôme. Sur un tronc d'arbre coupé est assis saint Jean-Baptiste, qui paraît adresser la parole à la Vierge. A gauche, saint Antoine de Padoue se penche pour prendre entre ses bras l'enfant Jésus. A droite, un lion essaye ses dents sur une souche.

Sur une feuille qui repose à terre, on lit : DOMENICVS CAMPAGNOLA. MDXVII

8.

SAINT JEAN-BAPTISTE.

Haut., 300 mill.; larg., 430 mill.

Saint Jean-Baptiste, les reins ceints d'une peau d'agneau, une croix à la main, est assis sur pierre, au milieu d'un paysage planté de grands arbres. Dans le fond, à gauche, deux barques remontent le Jourdain, et amènent de Jérusalem, qu'on aperçoit dans le lointain, des pèlerins qui viennent demander le baptême à saint Jean.

A droite, sur un des replis du terrain, on trouve le monogramme D. C.

Cette pièce superbe, gravée par Boldrini, qui a mis sa marque dans le bas de la gauche : Nich° B V T, doit servir de point de comparaison pour reconnaître les paysages exécutés par ce graveur sur les dessins du Campagnola. C'est en rapprochant de cette estampe celles du *Vielleur*, de la *Famille en voyage* et du *Saint Jérôme*, que nous avons pu les restituer à Boldrini.

9.

SAINT JEAN L'ÉVANGÉLISTE.

Haut., 148 mill.; larg., 100 mill.

Saint Jean assis dans une chambre, devant un pupitre, voit Dieu le père lui apparaître, à droite, par la fenêtre, et lui montrer le ciel. Un vaste rideau couvre le fond.

Dans un cartouche, à gauche et dans le bas, on lit : DO. CAP. Cette pièce se trouve au British Museum.

10.

CONVERSION DE SAINT PAUL.

Larg., 500 mill.; haut., 400 mill.

Saint Paul est renversé de cheval; Dieu ferme ses yeux à la lumière. A droite, des guerriers s'enfuient aveuglés par l'éclat des rayons que projette l'Esprit-Saint qui plane, sous la forme d'une colombe, au-dessus de Dieu le père. A gauche, un jeune homme, le pied posé sur un casque, tient un étendard rompu et considère le miracle. Près de lui, un cheval passe par-dessus deux guerriers étendus à terre.

« La composition de cette pièce, dit Mariette, est mauvaise, mais l'on y reconnaît cependant le goût vénitien; elle est gravée en bois, mal exécutée, sans nom ni marque. Elle est attribuée, chez le roi, au Titien, dans l'œuvre duquel elle se trouve. Je la croirais plutôt du Campagnola, s'il fallait lui donner un nom. »

Plus hardi que Mariette, non-seulement nous classons cette pièce dans l'œuvre du Campagnola, mais encore nous sommes fort disposé à en donner la gravure à Luc Antonio di Giunta, qui a entaillé les bois de l'*Enfance de Jésus*.

11.

SAINT JÉROME.

Bartsch, n° 2. — Larg., 407 mill.; haut., 287 mill.

Saint Jérôme, assis à gauche, au milieu de rochers adossés à une montagne escarpée, se lève brusquement en entendant rugir d'une manière inaccoutumée le lion et la lionne du couvent. Il regarde ce qui peut motiver de pareils éclats et aperçoit, au loin, deux marchands poussant devant eux l'âne du monastère, qu'ils avaient ravi à un précédent voyage, et pour la disparition duquel le lion avait été accusé de voracité.

1er état : au bas de la droite : DOMINICVS.

2me état : DOMINICVS CAMPAG'.

« Ce paysage est si beau, si bien touché, dit Mariette, qu'on le prendrait aisément pour être du Titien, si l'on n'y voyait au bas le nom du Campagnola. Il y en a quelques-uns parmi ceux du Titien qui sont gravés en bois dans la même manière, d'où l'on conjecture qu'il se sera servi du Campagnola, qui était son disciple, pour les graver. »

S'il est vrai, comme le dit Mariette, que plusieurs bois du Campagnola rappellent ceux du Titien, ce n'est point parce qu'il entailla les compositions de son maître, mais parce que l'un et l'autre eurent pour graveur

le célèbre Boldrini, à qui nous devons les plus beaux bois vénitiens de cette époque.

12.

LE VIELLEUR.

Larg., 380 mill.; haut., 250 mill.

Une femme est assise, au milieu de la composition, près d'un paysan qui joue d'une vielle. Des montagnes élevées et agréablement découpées bornent l'horizon de ce paysage habilement gravé par Boldrini, à qui on doit encore d'après Campagnola : un *Saint Jean-Baptiste* (nº 8), une *Famille en voyage* (nº 13) et un *Saint Jérôme* (nº 11). A un plan éloigné, à gauche, deux voyageurs sont aperçus près d'un pont en ruine.

Copie, en sens inverse, à l'eau forte, par Lefèvre.

« Ce paysage, dit Mariette, est un des plus beaux qui aient été faits de cette sorte. Le feuillé des arbres est d'un léger merveilleux. Il n'y a au bas ni nom ni marque, et je le crois plutôt de Campagnola que du Titien. Mais comme Lefèvre a mis le nom du Titien au bas de la copie qu'il en a faite, je l'ai rangé parmi ceux du Titien. Cependant, comme Lefèvre s'est pu tromper, je croirai toujours avec beaucoup d'autres que l'invention est du Campagnola. »

Cette opinion de Mariette, nous la partageons aussi, et si cet amateur délicat, avec lequel nous sommes toujours heureux de concorder dans nos appréciations, avait connu le *Saint Jean-Baptiste,* il n'aurait certainement pas hésité à donner le dessin de cette pièce au Campagnola et la gravure à Boldrini.

Les paysages du Campagnola sont d'ailleurs faciles à reconnaître de ceux du Titien au feuillé des arbres. Tandis que, chez le Titien, des travaux très-variés et exprimés d'un crayon libre font bien sentir les diverses espèces d'arbres, on trouve, dans Campagnola, une monotonie de facture et de formes qui trahit plus une pratique habile qu'une étude attentive de la nature.

13.

LA FAMILLE EN VOYAGE.

Bartsch, nº 4. — Larg., 450 mill.; haut., 340 mill.

Un homme et une femme marchent précipitamment au milieu d'une campagne accidentée et bornée dans le lointain par de hautes montagnes, au pied desquelles un berger et une bergère font pâturer, à gauche, un troupeau de moutons. L'homme, armé d'une pique, porte entre ses bras un enfant; la femme a sur ses épaules son jeune nourrisson couché dans un berceau et tient à la main une quenouille. Un troisième enfant les suit.

Cette pièce, admirablement gravée, sans nul doute, par Boldrini, a été mal décrite par Bartsch. Elle est signée dans le bas, à droite : DNICS.

Le 2me état est signé : DNICS CAMP.

14.

QUATRE ENFANTS PRÈS D'UN PIÉDESTAL.

Bartsch, nº 3.— Haut., 300 mill.; larg., 410 mill.

Trois enfants appuyés sur un piédestal, près d'un quatrième qui s'amuse à regarder un chien ronger un os. Dans le fond, à gauche, on remarque un moulin établi au milieu des ruines d'un château.

Sur le piédestal, on lit très-distinctement dans l'épreuve de la Bibliothèque impériale la lettre D.— Mariette, sur une épreuve moins lourde dans cette partie, a reconnu aussi les lettres C A entrelacées.

Dans cette pièce, gravée très-inhabilement, le dessin du Campagnola a disparu presque entièrement.

PIÈCES DOUTEUSES.

LE CHRIST MONTRÉ AU PEUPLE.

Notre-Seigneur a les mains liées et porte un roseau. Pilate tient un des pans de son manteau, et élève la main comme pour parler au peuple qui n'est point visible dans l'estampe.

Cette pièce, que nous ne connaissons pas, a été signée, après l'inscription : ECCE HOMO : D. P. Elle a été décrite par Zani, dans la 2me partie de son *Encyclopédie*, t. VII, p. 286. Il en explique les initiales par Domenicus Patavinus.

Zani parle aussi, dans une note, d'une estampe qui porterait la marque DNCVS PATVS. Mais il ne la décrit pas, et aucun iconophile, depuis lui, ne l'a vue.

LE NOUVEAU JUGEMENT DE SALOMON.

Un cavalier commande à un jeune homme, qui lui montre son arc rompu par terre, de tirer une flèche dans le corps d'un prince attaché à un tronc d'arbre, ainsi que viennent de faire deux autres hommes dont il est accompagné. Cette pièce, en bois, paraît être du dessin de quelque peintre, et de celui de Dominique Campagnola plutôt que d'aucun autre.

Nous n'avons jamais vu cette pièce, que nous décrivons d'après une note manuscrite de Mariette qui, plus tard, en a connu le sujet, qu'il explique ainsi :

« Jugement assez semblable à celui de Salomon. En voici l'histoire, telle qu'on me l'a racontée : De trois enfants d'un homme fort riche (on

ne m'en a pu dire le nom), deux s'étaient éclipsés pendant sa vie; on n'en avait aucune nouvelle, et à sa mort il ne restait que le troisième de ses enfants pour recueillir la succession. Deux personnes inconnues se présentèrent alors et se dirent ses frères, accompagnant cela de tant d'indices qu'il était presque impossible de reconnaître la supercherie. Ils demandaient instamment la succession, mais le véritable fils soutenait toujours qu'elle ne leur appartenait pas. Le juge enfin s'avisa d'un moyen pour éclaircir la vérité du fait. Il fit attacher le cadavre du père à un arbre et proposa que celui qui lui percerait le cœur avec une flèche, ou du moins en approcherait le plus près, celui-là seul serait tenu pour le fils légitime. Les deux imposteurs acceptèrent la proposition, ils tirent chacun une flèche; mais quand le tour vint à celui qui était véritablement le fils, il brisa l'arc qu'on lui avait donné, refusant de percer le corps de son père, et priant le juge de donner plutôt la succession aux autres que de le contraindre à une semblable inhumanité. Le juge reconnut à ce trait qu'il était seul le fils; il le mit dans ses droits, et fit punir les imposteurs comme ils le méritaient. Ce sujet a été présenté dans une estampe, gravée en bois, que l'on prétend être du Campagnola. — M. Crozat a un tableau où cette même histoire a été représentée; c'est lui qui me l'a racontée; mais elle peut être différente en des circonstances; il faudrait savoir d'où elle est tirée pour la vérifier. »

LA FEMME AU PANIER DE FRUITS.

Bartsch, nº 3. — Larg., 300 mill.; haut., 365 mill.

Une femme assise à terre, près d'un panier de fruits, s'entretient avec un homme. Dans le fond, des pèlerins cheminent à pied et à âne et traversent un pont de bois jeté sur un ruisseau.

Cette gravure, exécutée d'un burin sec et maigre, paraît avoir été destinée à être tirée en camaïeu.

« M. Crozat, dit Mariette, en a le dessin original, qui est d'une beauté parfaite. Il le tient du Titien, mais les meilleurs connaisseurs le donnent au Salviati. » Plus tard, il a ajouté une nouvelle note : « J'ai le dessin, je le tiens à n'en pas douter de Joseph Salviati. »

Si le paysage rappelle beaucoup en effet le goût du Campagnola, dans les figures, et surtout dans celle de la femme, on retrouve le style du Salviati, ce qui nous porte à nous ranger à l'avis de Mariette et à classer cette pièce parmi les œuvres douteuses.



PAYSAGE DE DOMENICO CAMPAGNOLA.

Dessin de la collection de M. É. Galichon.

JUGEMENT.

Domenico Campagnola fut un artiste d'une nature exubérante. Dans ses peintures, comme dans ses estampes, on sent un désir trop hâtif de jeter sur le mur ou de creuser dans le cuivre des pensées peu mûries, sans nul souci de la beauté et de la pureté des contours dans les figures. Élève du Titien, il recherche avant tout le mouvement et la couleur, au risque même de s'éloigner des sages préceptes de son maître pour se rapprocher des exemples du Tintoret, avec lequel d'ailleurs il est facile de lui trouver plus d'un point de contact. Trop souvent, en effet, au lieu du sentiment animé, mais juste, que le Titien avait du mouvement, on rencontre, dans son œuvre, les attitudes forcées et le dessin maniéré du Tintoret. Comme ce peintre, Domenico aime à faire saillir outre mesure les parties musculeuses des jambes et des bras, à exagérer la vigueur de ces membres en les reliant aux extrémités par des attaches fines jusqu'à l'excès. Des auteurs ont parlé de la jalousie que le talent du Campagnola fit naître dans le cœur du Titien. Nous ne pouvons croire à cette jalousie, tellement est grande la distance qui sépare ces deux artistes; mais nous ne serions pas éloigné de penser que le Titien n'ait été profondément peiné de voir un disciple, un peintre estimable, déserter ses sages enseignements pour suivre les doctrines d'un rival téméraire jusqu'à l'imprudence. Si, sur la simple vue des œuvres, il était permis de se prononcer sur le caractère d'un artiste, nous dirions que, plein de présomption, que, gonflé d'orgueil par la vanité de ses concitoyens et les louanges des hommes qui applaudissent à toutes les exagérations, Campagnola a pu facilement, avec ses amis, dénaturer un sentiment délicat.

Quant aux paysages du Campagnola, ils sont superbes. De tout temps ils ont été fort appréciés; aussi Poro, Pène, Massé, Corneille, Caylus, se sont-ils plu à les propager par leurs gravures[1]. Ils montrent une grande manière de voir et d'interpréter la nature, et nous ne pouvons mieux faire pour les apprécier que de reporter le lecteur au jugement qu'en a fait Mariette.

1. Nous signalerons encore une petite eau-forte curieuse en ce qu'elle nous donne le fac-simile d'un paysage signé sur un tronc d'arbre, à gauche : CAM. et daté 1550. Cette date a-t-elle été mise par le graveur ou par le dessinateur? Les grandes compositions du Campagnola ont été moins reproduites que ses paysages et nous ne pouvons mentionner en ce genre que : *la Parabole du mauvais riche* en trois planches; *le Repas, la Mort* et *les Tourments en enfer,* par Lucas Bertelius, qui a aussi gravé *le Denier de César;* puis une *Montée au Calvaire,* composition d'un grand nombre de figures, gravée par Batista Fontana.

« Personne n'a encore mieux saisi la manière de dessiner le paysage du Titien que le Campagnole. Il était son contemporain, et il a, ainsi que ce grand peintre, un maniement de plume tout à fait expressif; son feuillé est léger et de bon goût; ses lointains sont merveilleux pour leur richesse. Ces deux peintres ont pris leurs modèles dans les montagnes du Frioul; mais le Campagnole n'a pas encore toute l'intelligence du Titien, sa touche est plus égale, et les devants de ses paysages sont ordinairement pauvres. Il n'est cependant rien de si ordinaire que de voir d'excellens connaisseurs prendre le change sur les dessins de ce maître, en les attribuant au Titien; et c'est assurément le plus grand éloge qu'on en puisse faire. Les dessins de Campagnole qui composent cette collection sont des plus beaux qu'on connaisse de ce maître. Il s'y en trouve de deux manières, fort dissemblables; les uns sont d'une plume sèche et égale, et tiennent de la manière de dessiner du Giorgion; les autres sont dans le grand style du Titien. On ne peut pas douter que les uns et les autres soient de Campagnole, et il a même eu le soin de mettre son nom aux premiers. Serait-ce qu'il y aurait eu deux maîtres de ce même nom; ou le même maître aurait-il ainsi varié de manière ? »

Pour traduire ses pensées, Campagnola a su trouver des procédés personnels, en harmonie avec son talent. Sa taille est colorée, brillante et vive jusqu'à l'affectation. Elle flamboie dans les corps nus qu'elle décharne trop, pour faire preuve de science, elle court sur les terrains qu'elle transforme en torrents, elle sillonne les cieux où elle change les nuages en flammes; mais, ces réserves faites, nous devons reconnaître qu'elle rend à merveille le mouvement et la couleur, qualités voulues, avant toutes autres, par ce *romantique* du seizième siècle.

EMILE GALICHON.



LETTRE A PROPOS

DE LA

RESTAURATION DE LA CATHÉDRALE DE SENS

Monsieur le Directeur,



ans un des derniers numéros de votre *Chronique des Arts* et à propos d'*un Van Dick inconnu,* M. Lagrange a donné en courant, par-dessus l'épaule, une appréciation peu bienveillante de la restauration, en cours d'exécution, de la cathédrale de Sens; comme je suis l'auteur de cette restauration, c'est-à-dire le prétendu coupable si sommairement jugé et condamné par votre rédacteur, j'espère que vous voudrez bien me permettre d'en appeler de ce jugement devant les intelligents lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts.*

Voici l'appréciation de M. Lagrange :

« ..... Je ne vous parle pas — écrit-il à M. Burty — de l'antique métropole, *assez* « *surprise de se voir restaurée telle qu'elle n'a jamais été*..... »

Quand on donne publiquement à entendre qu'un artiste a abusé de son mandat en défigurant, au gré de sa fantaisie, le monument dont il était chargé de faire une restauration consciencieuse, il me semble qu'il serait convenable de dire en quoi cet artiste a manqué à son devoir.

Je vais suppléer à la précipitation, au silence de M. Lagrange, en exposant ici la question aussi brièvement que possible.

La cathédrale de Sens bâtie, on le sait, à la fin du XIIe siècle, ne possédait originairement qu'une chapelle, celle absidale élevée dans l'axe du monument, et encore cette chapelle ne date-t-elle probablement que du XIIIe siècle. Au XIVe seulement furent pratiquées les chapelles des collatéraux, opération malheureuse que subirent à cette époque la plupart de nos cathédrales. A Sens cette adjonction n'eut pas seulement pour effet d'altérer l'unité de style de l'édifice : les murs qui reliaient les contre-forts ayant été détruits pour faire place aux chapelles, la stabilité des points d'appui extérieurs se trouva compromise. D'un autre côté, les voûtes de ces chapelles ayant la même élévation que celles des collatéraux et la largeur de ces derniers se trouvant ainsi doublée, le bas comble du XIIe siècle, qui assurait le parfait écoulement des eaux pluviales, devint insuffisant. Il aurait fallu, pour abriter les nouvelles constructions, augmenter dans la même proportion la hauteur du comble primitif; mais, comme cela n'eût été

possible qu'en masquant les fenêtres de la nef, on remplaça ce comble par une terrasse à faible pente couverte d'un dallage en pierre. Enfin les baies du triforium septentrional furent murées, au grand dommage de l'aspect intérieur de la grande nef.

Or, voici quel était encore en 1859 l'état de choses résultant de ces maladroits bouleversements :

A l'extérieur, les contre-forts ayant disparu jusqu'à la naissance des arcs-boutants, empêtrés qu'ils étaient dans les trop hautes chapelles du XIVe, la physionomie de la façade latérale du nord avait perdu ses proportions, son unité de style, son caractère, sa grandeur. Les murs des chapelles, poussés à leur sommet par le massif dallage dont j'ai parlé et de plus par une lourde balustrade du XVIe siècle (autre disparate!), ces murs, dis-je, surplombant de vingt-cinq à trente centimètres, menaçaient ruine sur plus d'un point. Le dallage de la terrasse qui, au lieu d'avoir été isolé de l'extrados des voûtes, de façon à ménager une circulation d'air entre ces dernières et le dessous des dalles, était appliqué sur un blocage de moellons, n'abritait plus cette partie de l'édifice. Soit vétusté, soit effet de la capillarité, cette couverture vicieuse absorbait une grande quantité d'eau qui s'infiltrait dans les maçonneries et hâtait leur destruction.

L'intérieur de la cathédrale offrait un spectacle plus triste encore. Les voûtes du collatéral nord et celles des chapelles, pourries par les infiltrations, étaient en grande partie suintantes et couvertes de moisissures. Il pleuvait dans l'église et il n'y pleuvait pas que de l'eau : des fragments de pierre, se détachant journellement des arcs-ogives, venaient, sans prévenir personne, se briser sur le pavé de l'église, quand ils ne rencontraient pas dans leur chute la tête des passants. Pour tout dire, les choses en étaient arrivées à ce point, que M. l'archiprêtre de la cathédrale avait jugé prudent d'interdire aux fidèles l'accès de ces chapelles branlantes.

Mais l'humidité causée par les infiltrations ne s'arrêtait pas là ; elle avait gagné le mur goutterot septentrional de la grande nef jusqu'à la hauteur des arcs du triforium, et elle menaçait de tout envahir jusqu'aux maîtresses voûtes. C'est alors — et il était grand temps! — que la restauration de la cathédrale fut décidée. Qu'y avait-il à faire? Deux partis pouvaient être pris : le premier, que conseillaient les archéologues de pacotille, eût consisté dans la reconstruction pure et simple des ouvrages, alors en ruine, exécutés au XIVe et au XVIe siècle, ce qui eût été la perpétuation inintelligente des mutilations et des vices de construction dont on connaissait trop les effets déplorables.

L'autre parti, qui était le plus rationnel, le plus économique et, j'ose le dire, le plus sensé, devait avoir pour résultat de rendre au monument son unité, sa première forme, tout en respectant d'ailleurs les besoins nouveaux imposés par le service du culte ; c'est ce dernier parti que j'adoptai et qui eut l'approbation de MM. les inspecteurs généraux des édifices diocésains.

Mon premier soin fut de rétablir le mur du XIIe siècle, afin de rendre immédiatement aux points d'appui extérieurs la solidité qu'ils avaient perdue. Je débarrassai ensuite le collatéral du mauvais dallage en pierre qui avait causé la ruine de ses voûtes, et je restituai le comble primitif dont quelques vestiges existaient encore sur l'une des faces de la tour du nord. Puis, je refis les voûtes. Enfin, après avoir démoli les chapelles du XIVe siècle, je restaurai les contre-forts qui avaient, eux aussi, beaucoup souffert des injures du temps et de celles des hommes.

Si M. Lagrange avait pris le temps de regarder à droite et à gauche des parties restaurées, il aurait vu que mon mur du collatéral, avec ses fenêtres à plein-cintre et l'arcature décorative de son soubassement, ne sont que l'exacte et fidèle reproduction des anciennes travées romanes qui subsistent encore sous la tour du nord et dans le collatéral tournant du chœur; à ce point que mes travaux ne sont pour ainsi dire qu'un bouchement de la brèche faite là au XIV[e] siècle.

Il y a une différence pourtant, c'est que mon arcature, au lieu d'être aveugle comme l'ancienne, est à jour et s'ouvre sur les petites chapelles que j'ai établies entre les contre-forts.

Les chapelles, voilà la seule liberté que j'aie prise, et il fallait bien que je la prisse, puisque, indispensables au service du culte, ces chapelles *m'étaient imposées par l'autorité diocésaine*.

Au surplus, ces chapelles, peu élevées, puisqu'elles atteignent à peine l'appui des fenêtres du collatéral, construites après coup et en dehors du périmètre réel du monument, ne sont que de très-humbles annexes, à coup sûr bien inoffensives. Murez par la pensée les arcatures dont il s'agit et vous retrouverez intacte l'ordonnance architectonique du XII[e] siècle, c'est-à-dire l'*antique métropole restaurée* (sur ce point) *telle qu'elle avait toujours été* avant les mutilations qu'on lui avait fait subir.

M. Lagrange aurait pu voir aussi, dans la grande nef, que j'ai débouché le triforium, restauré le grand mur goutterot du nord, débadigeonné en partie l'église, c'est-à-dire rétabli l'appareil de la construction, et rendu à l'architecture la belle et imposante physionomie qu'elle avait depuis longtemps perdue.

Je vous demande pardon, monsieur le Directeur, de la longueur de cette lettre; l'excuse de ma prolixité est précisément dans l'importance que j'attache à me justifier aux yeux de vos lecteurs du reproche immérité qui m'a été si légèrement adressé.

Croyez-le bien, monsieur le Directeur, ce n'est pas pour gagner de l'argent que les architectes recherchent des travaux qui exigent à la fois tant de soin, tant d'abnégation et parfois tant de courage. Leur vrai mobile, c'est l'intérêt de l'art, c'est l'amour qu'ils ressentent pour ces vieux édifices si longtemps déshabitués de l'admiration des hommes; amour d'autant plus grand, d'autant plus passionné, que ces pauvres malades ont plus besoin de soins empressés et dévoués. Quand on a l'honneur d'être appelé à rendre la santé et la vie à des monuments qui sont les plus pures de nos gloires nationales, ce n'est qu'avec un sentiment qui tient de la piété et du patriotisme qu'on ose procéder à ces délicates opérations. Si l'on savait avec quel respect, avec quels scrupules les architectes touchent à ces précieux restes et combien ils sont heureux lorsqu'ils découvrent un indice, un vestige, une trace quelconque qui leur permettra de restituer une forme, un détail, un rien parfois qui était perdu, si l'on savait cela, on ne les accuserait pas aussi facilement, quoique implicitement, de vandalisme et d'outrecuidance.

Mais M. Lagrange n'en a probablement pas cherché si long. Il se sera fait tout simplement l'écho de quelque bourgeois mécontent[1]. Peut-être se fût-il montré plus indulgent, s'il avait su que les travaux dont il parle avec tant de dédain ont mérité les en-

1. Des critiques aussi peu bienveillantes, aussi peu fondées ont été adressées à M. Viollet-le-Duc pour sa restauration de la cathédrale d'Amiens et à MM. Abadie, Bœsvilvald et Millet pour les beaux travaux qu'ils ont fait exécuter aux cathédrales de Périgueux, de Laon et de Troyes. Ce qui peut me consoler de l'attaque de M. Lagrange, c'est de me trouver en si bonne compagnie.

couragements et l'approbation sans réserve d'un maître dont il est difficile de contester la science archéologique, le goût sûr et l'exacte compétence, d'un maître qui a nom Viollet-le-Duc.

Agréez, etc.,

ADOLPHE LANCE,
Architecte du gouvernement.

MON CHER DIRECTEUR,

Permettez-moi de répondre quelques mots à la lettre précédente qui ne laisse pas que de m'étonner. Voilà bien du bruit pour une petite phrase incidente! Ai-je accusé qui que ce soit de « vandalisme et d'outrecuidance? » Ai-je mis en cause M. Lance ou M. Viollet-le-Duc? Non, car j'ai l'habitude de respecter en de tels hommes le savoir, l'expérience et le talent. Qu'ai-je donc dit? J'ai parlé de la cathédrale de Sens *assez surprise de se voir telle qu'elle n'a jamais été.* Or, la lettre même de M. Lance confirme pleinement cette assertion.

Elle établit en effet d'une manière irrécusable :

1° Que la cathédrale de Sens, bâtie au XIIe siècle, ne possédait originairement aucune chapelle, si ce n'est peut-être la chapelle absidale;

2° Qu'il a existé au collatéral de gauche des chapelles, construites au XIVe siècle, et semblables à celles que conserve encore le collatéral de droite;

3° Qu'à ces chapelles aujourd'hui détruites, M. Lance en a substitué d'autres qualifiées par lui d'innovation.

De ces trois faits résulte la conclusion rigoureuse que la cathédrale de Sens *est aujourd'hui telle qu'elle n'a jamais été*, puisqu'au XIIe siècle elle ne possédait pas de chapelles, et qu'elle ne possède plus celles du XIVe siècle.

Je m'en tiens donc à mon dire, d'autant que j'en ai M. Lance pour garant.

LÉON LAGRANGE.



ENCYCLOPÉDIE MILITAIRE ET MARITIME

PAR M. LE COMTE DE CHESNEL

2 vol. gr. in-8, avec 1,200 gravures, par M. Jules DUVAUX. — Armand LE CHEVALIER. Paris, 1862-1864.



BIEN que le livre dont nous venons d'écrire le titre ne soit point du nombre de ceux auxquels nos lecteurs s'intéressent le plus, nous avons cru devoir nous en occuper à cause des nombreuses gravures qui l'accompagnent. Un croquis ou un simple trait en disent toujours plus long que les descriptions, et sont d'un indispensable secours dans un dictionnaire technique. Mais les frais considérables qu'entraîne avec soi la gravure sur bois, qui jouit de l'inappréciable avantage de pouvoir être imprimée en même temps que le texte, ont jusqu'ici empêché les éditeurs d'être aussi prodigues d'éclaircissements figurés qu'il le serait nécessaire pour l'intelligence de leurs livres.

Aujourd'hui qu'il est facile de transformer un dessin en une gravure à l'eau-forte, en un cliché en relief, les obstacles résultant d'une trop grande dépense ont disparu. C'est ce qu'a fort bien compris M. Armand Le Chevalier en mettant au jour l'*Encyclopédie militaire et maritime*, rédigée avec une grande précision par M. le comte de Chesnel, qui réunit à l'érudition la double qualité de marin et de soldat. Il a chargé M. Jules Duvaux, un élève de Charlet, de dessiner les figures en très-grand nombre qui com-



mentent le texte aux points où la chose est nécessaire, et les quelques spécimens que nous donnons des gravures obtenues sur ses dessins montrent qu'il s'est acquitté de sa tâche avec talent et conscience. Ce n'est point l'armée et la marine actuelles qui seules ont été étudiées dans leur organisation et dans leurs détails par M. le comte de Chesnel; son dictionnaire s'applique aux armées et aux marines de tous les pays et de tous les temps. C'est dire que l'histoire, l'archéologie et la curiosité même y tiennent une place importante et que, par certains côtés, ce livre s'adresse aux artistes, aux curieux et aux érudits, par les renseignements et les indications précises qu'il leur fournit

A. D.



BIBLIOGRAPHIE

DES OUVRAGES PUBLIÉS EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER

SUR LES BEAUX-ARTS ET LA CURIOSITÉ

PENDANT LE SECOND SEMESTRE DE L'ANNÉE 1864 [1]

I. — HISTOIRE.

Esthétique.

Praxitèle, Essai sur l'histoire de l'art et du génie grecs depuis l'époque de Périclès jusqu'à celle d'Alexandre, par M. Émile Gebhart, membre de l'École française d'Athènes. Paris, Tandou, 1864 ; in-8 de 306 pages.

Raphaël et l'antiquité, par F. A. Gruyer. Paris. Ve J. Renouard, 1864; 2 vol. in-8. Prix : 15 fr.

Voir la *Chronique des Arts*, 10 septembre, page 240.

Études sur l'histoire de l'art, par L. Vitet, de l'Académie française. 1re et 2e série. Antiquité. Moyen âge. — 3e et 4e série. La peinture en Italie, en France et aux Pays-Bas. — Art divers. — Musique religieuse, musique dramatique. Paris, Michel Lévy, 1864; 4 vol. in-18. Prix : 12 francs.

Études sur les beaux-arts en France et en Italie, par le vicomte Henri Delaborde, conservateur du département des estampes à la Bibliothèque impériale. Tomes I et II. Paris, v^e J. Renouard, 1864; 2 vol. in-8. Prix : 15 fr.

La *Gazette des Beaux-Arts* consacrera un article spécial à ces deux importants volumes dont il a déjà été parlé dans la *Chronique des Arts*, 10 septembre, page 240.

Scritti d'arte di Tiberio Roberti. Bassano, 1864; in-12 di pagine 152. It.-Lire 1,50.

Recherches sur l'art à Douai aux XIVe, XVe et XVIe siècles, et sur la vie et l'œuvre de Jean Bellegambe, auteur du rétable d'Anchin, par M. A. Asselin et M. l'abbé Dehaisnes, membres de la Société d'agriculture, sciences et arts de Douai. Paris, Impr. imp., 1864; in-8 de 22 pages.

Manuel de l'histoire de la peinture. Écoles allemande, flamande et hollandaise, par C. F. F. Waagen, directeur de la galerie royale de tableaux à Berlin. Traduction par MM. Hymans et J. Petit. Avec un grand nombre d'illustrations. Bruxelles, Muquardt. Paris, v^e J. Renouard, 1864; 3 vol. in-8.

Le spiritualisme dans l'art, par Charles Lévêque, professeur de philosophie au collége de France. Paris, Germer-Baillière, 1864; in-18 de XXIV et 184 pages. Prix : 2 fr. 50.

Bibliothèque de philosophie contemporaine.

Un cheval de Phidias, causeries athéniennes, par Victor Cherbuliez. 2me édition. Paris, Lévy, 1864; in-18 de 346 pages, avec une photographie. Prix : 3 fr.

Bibliothèque contemporaine. La première édition, Paris et Genève, Cherbuliez, 1860; in-8 de 321 pages, avec une photographie, a paru sous le titre de : *A propos d'un cheval.*

Du dessin dans l'industrie, dans les beaux-arts, à propos de l'exposition industrielle

1. Voir la *Gazette des Beaux-Arts,* tomes IV, VI, VIII, X, XI, XII, XIII, XIV et XV.

de 1863, et des concours des élèves, par Ch. L. Duval, peintre. Meaux, Cochet; Paris, Lacroix, 1864; in-12 de 91 pages. Prix : 1 fr.

Lectures publiques et expositions permanentes. — La question des œuvres inédites (beaux-arts, sciences et lettres), par Pierre Mazerolle. Paris, Sartorius, 1864; in-12 de 72 pages. Prix : 1 fr. 25.

Intervention de l'État dans l'enseignement des Beaux-Arts, par M. Viollet-le-Duc. Paris, Morel, 1864 ; in-8 de 64 pages. Prix : 1 fr.

Ministère de la Maison de l'Empereur et des Beaux-Arts. Programme des conditions d'admission à l'École impériale et spéciale des Beaux-Arts. Paris, J. Delalain, 1864 ; in-12 de 12 pages. Prix : 20 c.

Annuaire de l'association des artistes peintres, sculpteurs, architectes, graveurs et dessinateurs. 20e année. Paris, 1864; in-8 de 100 pages.

II. — OUVRAGES DIDACTIQUES.

Dessin. — Perspective. Architecture, etc.

De l'étude du dessin de la figure dans ses rapports avec l'industrie lyonnaise, par Joseph Guichard, professeur. Lyon, Vingtrinier, 1864; in-4° de 16 pages.

Essai sur l'enseignement du dessin appliqué surtout à l'industrie. Metz, Blanc, 1864; in-8 de 38 pages.

Signé : A Migette.

Cours théorique et pratique de dessin linéaire contenant....., par A. Le Béalle.... Paris, Delalain, 1864; 3 vol. in-4°, avec 59 planches. Prix : 6 fr.

Traité du dessin linéaire et premiers éléments de la composition, suivis d'une Étude sur le clair-obscur, par Ch. Ginoux, professeur de travaux graphiques. Toulon, l'auteur, 1864 ; in-8 de 119 pages.

Histoire de la perspective ancienne et moderne, contenant l'analyse d'un très-grand nombre d'ouvrages sur la perspective et la description des procédés divers qu'on y trouve; par M. Poudra, officier supérieur d'état-major en retraite. Paris, Corréard, 1864 ; in-8 de 590 pages, avec 12 planches.

Cet ouvrage fait suite au *Cours de perspective professé à l'École d'État-major*.

Traité de la stabilité des constructions, par M. le docteur Hermann Scheffler, conseiller des travaux publics du duché de Brunswick. Ouvrage traduit de l'allemand et annoté par V. Fournié, ingénieur des ponts-et-chaussées. 1re partie. Théorie des voûtes et des murs de soutènement. Paris, Dunod, 1864; in-8 de XI et 375 pages, avec un atlas. Prix : 9 fr.

Souvenirs de voyage et causeries d'un collectionneur, ou Guide artistique pour l'Allemagne, par M. Auguste Demmin. Paris, Ve J. Renouard, 1864; in-18 de VIII et 507 pages. Prix : 7 fr. 50.

Beaux-Arts. Peinture nouvelle. Procédé Borromée. Inaltérabilité complète des couleurs, toiles et panneaux, couleurs à bases broyées à l'huile et pouvant être matées ou vernies, fresques sur pierre et sur toile; aucun changement dans la pratique ordinaire de la peinture. Paris, Ed. Pradel, 1864; in-8 de 35 pages.

Le Pastel simplifié et perfectionné, par Goupil, artiste professeur. 2e édition. Le Mans, Beauvais; Paris, Desloges, 1864; in-8 de 64 pages. Prix : 1 fr.

Manuel d'archéologie pratique, par l'abbé Th. Pierret. Reims, Dubois; Paris, Didron, 1854; in-8 de XVI et 534 pages.

Manuels-Roret. Nouveau manuel complet du porcelainier, faïencier, potier de terre, comprenant la fabrication des grès cérames, des pipes, des boutons en porcelaine, des diverses porcelaines tendres, et contenant les procédés pratiques de ces fabrications, etc., par MM. D. Magnier, ingénieur civil. Ouvrage entièrement neuf, orné de 10 planches gravées sur acier. Paris, Roret, 1864; 2 vol. in-18. Prix : 5 fr.

III. — ARCHITECTURE.

Histoire et caractères de l'architecture en France, depuis l'époque druidique jusqu'à nos jours, par Léon Château. Paris, Morel, 1864; in-18 de XXXV et 624 pages. Prix : 7 fr. 50.

Anciens monuments de l'Europe; châteaux, demeures féodales, forteresses, citadelles, ruines historiques, églises, basiliques, monastères et autres monuments religieux, par une société d'archéologues. Paris, Renault et Cie, 1864; in-8 de 320 pages avec 90 gravures. Prix : 6 fr.

Recueil d'établissements et d'édifices dépendant du département de la guerre, ou d'autres services publics. 1re livraison. Paris,

Dumaine, 1864; in-4° de 52 pages avec 14 planches in-f°.

Hints on village architecture by Henry Weaver. London, Spon, 1864; in-f°. Prix : 10 s. 6 d.

Le XIXe siècle finira-t-il par avoir un style d'architecture qui lui soit propre? Solution pratique par la théorie harmonique des proportions et par un concours universel sur la composition des premiers éléments architectoniques; par M. Aug. Du Peyrat, ancien ingénieur à l'île Bourbon. Caen, Hardel; Paris, Derache, 1864; in-8 de 174 pages.

Première causerie d'histoire et d'esthétique. Ce que peut raconter une grille de fer. De l'influence des femmes sur l'architecture au XVIIIe siècle, par M. César Daly, architecte. Paris, Claye, 1864; in-8 de 40 pages.

Voir la *Chronique des Arts,* 10 septembre, page 240.

Monographie du théâtre antique d'Arles, par Louis Jacquemin. Tome II. Arles, Dumas et Deyre, 1864 ; in-8 de 413 pages.

Monographie arlésienne. — Paraît être la réimpression du tome II de l'ouvrage publié sous le même titre en 1845, à Arles, chez D. Garcin.

Notice sur l'ancienne commune de Belleville annexée à Paris, et sur sa nouvelle église en style du XIIIe siècle, par M. M. Troche. Paris, Juteau, 1864; in-12 de X et 98 pages.

L'église de la Sainte-Trinité (ancienne abbaye-aux-Dames) et l'église Saint-Étienne (ancienne abbaye-aux-Hommes) à Caen, par Ruprich Robert, architecte du gouvernement. Caen, Leblanc-Hardel, 1864; in-8 de 101 pages, avec 2 planches. Prix : 2 fr.

Notice sur Château-Renard (Loiret) et ses châteaux, par M. Petit, juge de paix du canton de Château-Renard. Orléans, Herluison, 1864; in-8 de 132 pages avec 10 gravures.

Le château de Falaise (Calvados). Rapport à Son Exc. le maréchal Vaillant, ministre de la Maison de l'Empereur et des Beaux-Arts, par M. Ruprich Robert, architecte du gouvernement. Paris, Claye, 1864; in-8 de 30 pages.

Étude des dimensions de la Maison carrée de Nîmes au triple point de vue de l'archéologie, de l'architecture et de la métrologie, par M. Aurès, ingénieur en chef des ponts et chaussées. 1re partie. Dimensions du plan. Nîmes, Clavel-Ballivet, 1864; in-4° de 44 pages avec 2 planches.

Extrait des *Mémoires de l'Académie du Gard,* 1863.

Notice sur la Chapelle de Saint-Gabriel, près Tarascon, par M. Henri Révoil, architecte du gouvernement. Lille, Clavel-Ballivet, 1864; in-8 de 12 pages.

Extrait des *Mémoires de l'Académie du Gard,* 1863.

Portail occidental de la cathédrale de Senlis, essai descriptif lu au comité archéologique de Senlis, par R. de Maricourt. Senlis, Duriez, 1864; in-8 de 33 pages.

L'église de Waldbourg, par l'abbé A. Straub, professeur. Strasbourg, v^e Berger-Levrault; 1864, in-8 de 11 pages, avec figure.

Extrait du *Bulletin de la Société pour la conservation des monuments historiques d'Alsace.*

L'école centrale d'architecture, par Émile Trélat, architecte. Paris, A. Morel, 1864; in-8 de 31 pages.

Iconographie de l'Opéra, par Didron aîné. Paris, V. Didron, 1864; in-8 de 56 pages. Prix : 2 fr. 75.

Voir dans la *Chronique des Arts,* 20 septembre, page 248, un article de M. A. Darcel sur cet opuscule.

Conférence nocturne entre la ville de Bordeaux, Montaigne et Montesquieu, sur la place des Quinconces, à Bordeaux, au sujet de l'érection du Musée et de la Bibliothèque, par Henri Schlosiez. Bordeaux, Lavertujon, 1864, in-8 de 45 pages.

Tracé et paysage des jardins, par le comte Raoul de Croy. Poitiers, Oudin, 1864; in-18 de VIII et 91 pages.

Tiré à 50 exemplaires.

Annuaire de l'architecte pour l'année 1864, publié par Adolphe Lance, architecte du gouvernement. 1re année. Paris, Morel, 1864; in-8, de VII et 196 pages, avec portrait et fac-simile. Prix : 3 fr. 50.

Voir dans la *Gazette des Beaux-Arts,* tome XVII, page 388, un article de M. E. G. sur cet annuaire.

IV. — SCULPTURE.

Histoire de la sculpture avant Phidias, par M. Beulé, membre de l'Institut. Paris, Dumont, 1864; grand in-8 de 125 pages, avec 30 figures dans le texte. Prix : 10 fr.

Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts.*

Le Laocoon et la statuaire grecque, par M. Riobé, ancien magistrat. Paris, Divry, 1864; in-8 de 77 pages.

Extrait du journal *le Monde*.

Notice sur deux statues nouvellement découvertes à Athènes, près de l'Hagia Trias, par M. A. Salinas. Paris, Didier, Franck, 1864; in-8 de 12 pages avec une planche.

Extrait de la *Revue archéologique*.

Le Christ au tombeau, composition sculpturale attribuée à Michel Colombe et récemment restaurée à Amboise, par Ernest Razy. Paris, Claye, 1864; in-8 de 16 pages.

Extrait de *la France*, 6 janvier 1864.

Le cimetière monumental de Rouen. Histoire, description, règlements. Mémorial complet des défunts et notices sur les personnages célèbres dont il contient les restes, par J. Rivage. Ouvrage orné d'un plan du cimetière, ainsi que de huit belles photographies, par J. Bréard. 1re et 2e livraison. Rouen, Cagniard, 1864; grand in-8 de 72 pages avec 2 photographies.

L'ouvrage complet formera 10 livraisons qui paraîtront tous les quinze jours. Prix de l'ouvrage entier, 10 fr.

Esquisse d'une méthode applicable à l'art de la sculpture, par A. Ottin, statuaire. Paris, Dubuisson, 1864; in-8 de 48 pages.

Extrait de la *Presse scientifique des Deux-Mondes*, 1864.

Mémoire à S. Exc. M. le ministre d'État sur la chalcoglyphie ou la sculpture en cuivre, par M. Rédarez Saint-Rémy. Montpellier, Gelly, 1864; in-8 de 16 pages.

V. — PEINTURE.

Musées. — Expositions.

Gl'Intonachi dipinti del Museo nazionale di Napoli, descritti ed illustrati da Giulio Minervini. Napoli, A. Detken, 1864; in-8.

Notice sur les tableaux exécutés d'après la composition de Raphaël dite *la Bénédiction*. Tours, Ladevèze, 1864; in-8 de 10 pages, avec un *fac-simile*.

Procès artistique au XVIe siècle. *Le jugement dernier*, tableau du Musée de Gand. Notice par Edmond de Busscher, archiviste de la ville de Gand, membre de l'Académie de Belgique. Bruxelles, Hayez, 1864; in-8 de 51 pages, avec 1 planche. Prix : 1 fr. 50.

Notice sur un tableau de Van Dyck, appartenant aux hospices de Lille, par M. Aimé Houzé de l'Aulnois, avocat. Lille, Danel; 1864, in-8 de 11 pages.

Extrait des *Mémoires de la Société impériale des Sciences*, etc., de Lille.

Le mot d'une énigme sur toile, ou le tableau allégorique, par M. J. Lapaume, professeur à la Faculté des lettres de Grenoble. Paris, Impr. imp., 1864, in-8 de 10 pages.

Les Musées archéologiques d'Allemagne. Premier rapport à M. le ministre de l'intérieur, par Th. Juste, conservateur du Musée royal d'antiquités, d'armures et d'artillerie. Bruxelles, 1864; in-8 de 35 pages.

Catalogue descriptif et historique du Musée royal de Belgique (Bruxelles), précédé d'une notice historique sur sa formation et sur ses accroissements, par Édouard Fétis, membre de la commission administrative du Musée. Bruxelles, ve F. Van Buggenhoudt, 1864; in-8 de XVIII et 443 pages. Prix : 1 fr.

Revue des Musées d'Espagne, catalogue raisonné des peintures et sculptures exposées dans les galeries publiques et particulières et dans les églises; précédé d'un Examen sommaire des monuments les plus remarquables, par A. Lavice. Paris, ve J. Renouard, 1864; in-18 de VIII et 316 pages. Prix : 4 fr.

Musée de la Renaissance. Série B. Notice des bois sculptés, terres cuites, marbres, albâtres, grès, miniatures peintes, miniatures en cire et objets divers, par A. Sauzay, conservateur - adjoint du Musée des souverains. Paris, 1864 ; in-12 de 180 pages. Prix : 1 fr. 50.

Musée d'Autun. Peintures. Autun, Dejussieu, 1864; in-12 de 24 pages. Prix : 50 c.

Catalogue du Musée de peinture et de sculpture donné par M. Achille Jubinal à la ville de Baguères-de-Bigorre. Paris, Dupont; Bagnères, Dossun, 1864; in-18 de VII et 77 pages.

Fragments de peintures du XVIe siècle, placés en juillet 1863 au Musée de Douai. Nicaise Ladam, chroniqueur du XVIe siècle, par M. Auguste Cahier. Douai, Crépin, 1864; in-8 de 20 pages.

Extrait des *Mémoires de la Société impériale d'agriculture*, etc., séant à Douai. Tome VII, 2e série.

Notice des tableaux composant le Musée du Mans, précédée d'une notice historique par M. C. Dugasseau, conservateur du Musée. Le Mans, Monnoyer frères, 1864; in-18 de 84 pages. Prix : 60 c.

Catalogue raisonné des tableaux du Musée de Toulouse, par George. Toulouse, Viguier, 1864; in-8 de xx et 295 pages. Prix : 1 fr.

Notice sur les collections dont se compose le Musée de Troyes, fondé et dirigé par la Société académique du département de l'Aube. Troyes, 1864; in-12 de LXV et 270 pages. Prix : 1 fr. 50.

Galerie de MM. Péreire, par W. Bürger. Paris, à la *Gazette des Beaux-Arts*, 1864; gr. in-8 de 45 pages, avec 5 gravures sur acier et 8 gravures sur bois.

Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts*, tome XVI, pages 193 et 297.

Exposition des arts industriels au Palais de l'Industrie. Rapport sur les écoles de dessin, par M. H. Tresca. Paris, Lacroix, 1864; in-8 de 24 pages.

Extrait des *Annales du Conservatoire des Arts et Métiers*.

Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants, exposés au Palais des Champs-Élysées, le 1er mai 1864. Paris, 1864; in-12 de CIV et 614 pages. Prix : 1 fr. 50.

Récompenses décernées à la suite de l'exposition de 1863, pages VII-XXII; règlement, pages XXII-XXIX; liste alphabétique des artistes récompensés au 1er janvier 1863, pages XXX-XCIV. — Peintures, nos 1-1995; dessins, aquarelles, miniatures, émaux, nos 1996-2187; sculpture, nos 2188-2789; architecture, nos 2790-2833; gravure, nos 2834-3034; lithographie, nos 3035-3085; ouvrages exécutés dans les monuments publics depuis l'Exposition de 1863, pages 537-547; ouvrages non admis au concours des récompenses, nos 3087-3473. Le no 3086 a été appliqué à la photographie de deux figures de M. Ottin pour le Grand-Hôtel de Marseille.

Salon de 1864, par Edmond About. Paris, Hachette, 1864; in-18 de 309 pages. Prix : 3 fr. 50.

A paru dans le *Petit Journal*.

La *Chronique des Arts* a donné une bibliographie très-complète des articles sur le Salon de 1864 qui ont paru dans les journaux.

Exposition des Beaux-Arts. Salon de 1864, par Louis Auvray, statuaire. Paris, A. Lévy fils, 1864; in-8 de 120 pages.

Salon de 1864. 27 pages d'arrêt!!! par Georges Barral. 2e édition. Paris, Dubuisson, 1864; in-8 de 40 pages.

Extrait de la *Presse scientifique des Deux-Mondes*, 1864.

Beaux-Arts. Les artistes normands au Salon de 1864, par Alfred Darcel. Rouen, Brière et fils, 1864; in-12 de 48 pages.

Voir la *Chronique des Arts*, 10 septembre, p. 240.

Le Salon de 1864, par Maxime Du Camp. Paris, Claye, 1864; in-8 de 36 pages.

Extrait de la *Revue des Deux Mondes*, 1er juin 1864.

Quelques paroles inutiles sur le Salon de 1864, par Ch. Gueulette. Paris, Castel, 1864; in-8 de 33 pages. Prix : 50 c.

Le Salon de 1864, impressions de M. de La Palisse, par Georges Seigneur, avocat. Paris, Dentu, 1864; in-8 de 32 pages.

La stéréochromie, peinture monumentale, par le docteur J. N. Fuchs, de Munich; traduite de l'allemand, par Léon Dalmagne, avec le concours de ses amis G., S., G. et W. Exposition des Beaux-Arts. Salon de 1864. Paris, Lacroix, 1864; in-8 de 71 pages. Prix : 2 fr.

Exposition des œuvres d'Eugène Delacroix. Catalogue. Paris, Claye, 1864; in-8 de 69 pages.

303 numéros, en y comprenant un supplément. Voir à la division : BIOGRAPHIE.

Exposition artistique d'Évreux, par Paul Baudry. Rouen, Cagniard, 1864; in-8 de 80 pages.

Extrait de la *Revue de Normandie* du 30 juillet 1864.

L'art en province. Train de plaisir à travers l'exposition artistique de Limoges. Peinture, sculpture, céramique, par Frédéric Des Granges. Mai 1864. Limoges, et Paris, Didier, 1864; in-8 de 176 pages.

Salon des beaux-arts de Périgueux, par Paul Erny. Périgueux, Bounet, 1864; in-8 de 68 pages.

Exposition des beaux-arts du concours régional de 1864 à Périgueux. Peinture, revue poétique, par M. Périgourdin. Périgueux, Rastoul, 1864; in-8 de 8 pages.

Compte rendu de l'exposition artistique et archéologique de Rennes, en juin 1863, fait à la Société d'archéologie du département d'Ille-et-Vilaine, par M. Aussant, directeur de l'École de médecine, et M. André, conseiller à la cour impériale. Rennes, Catel, 1864; in-8 de 83 pages.

Les dessins de J. Natalis, par Jules Corblet, chanoine honoraire. Amiens et Paris, Putois-Cretté, 1864; in-8 de 16 pages.

Extrait de la *Revue de l'Art chrétien*.

VI. — GRAVURE.

Iconographie des vertus à Rome, par X. Barbier de Montault, chanoine de la basilique d'Anagni. Arras et Paris, Putois-Cretté, 1864; in-8 de 110 pages.

Extrait de la *Revue de l'Art chrétien*.

Les neuf preux, gravure sur bois du commencement du xve siècle, fragments de l'hôtel de ville de Metz. Pau, Vignancour, 1864; in-8 de 58 pages.

Extrait du *Bulletin de la Société d'archéolojie et d'histoire de la Moselle.*

Promenades historiques dans le pays de Henri IV (Album de la jeunesse du roi de Navarre), publié d'après les notes, dessins et manuscrits de M. A. G. Houbigant, par M. E. M. François Saint-Mars. Pau, Vignancour, 1864; in-f° de IX et 43 pages, avec 15 planches.

Titre rouge et noir; tiré à 100 exemplaires numérotés.

Galerie de portraits des hommes illustres du département de la Corrèze, accompagnés de biographies; par M. Albert, peintre, professeur de dessin. Limoges, l'auteur, 1864; in-4 de 36 pages, avec 8 portraits.

VII. — ARCHÉOLOGIE.

Antiquité. — Moyen Age.
Renaissance. — Temps modernes.
Monographies provinciales.
Céramique — Mobilier. — Tapisserie.
Costumes. — Livres, etc.

Rapport adressé à Son Exc. le ministre de l'instruction publique sur la mission accomplie en Égypte, par le vicomte E. de Rougé, de l'Académie des inscriptions et belles-lettres. Paris, Panckoucke, 1864; in-8 de 25 pages.

Extrait du *Moniteur*, 30 mai 1864.

The Alabaster Sarcophagus of Oimenepthah I, king of Egypt, by Samuel Sharpe. Drawn by J. Bonomi. London, Longman, 1864; in-4. Cloth, 15 s.

Les derniers travaux d'archéologie grecque et romaine en France et à l'étranger, par Gaston Boissier. Paris, Claye, 1864; in-8 de 39 pages.

Extrait de la *Revue des Deux Mondes*, 1er mai 1864.

L'Étrurie et les Étrusques, ou Dix ans de fouilles dans les maremmes toscanes, par A. Noël des Vergers, correspondant de l'Institut. Paris, F. Didot, 1864; 2 vol. in-8 de 783 pages et 1 vol. in-f° de VIII et 60 pages, avec 40 planches. Prix : 100 fr.

Notice sur un sarcophage en marbre blanc du Musée d'Autun, par J. G. Bulliot. Autun, Dejussieu, 1864; in-8 de 31 pages.

Extrait des *Annales de la Société éduenne.*

Le temple d'Auguste et la nationalité gauloise. Examen des dernières publications de M. A. Bernard, par Anatole de Barthélemy. Paris, P. Dupont, 1864; in-8 de 13 pages.

Voir *Gazette des Beaux-Arts*, tome XVI, p. 573.

Le Temple d'Auguste et la nationalité gauloise, par M. A. Bernard; compte rendu par M. L. Vitet. Paris, Impr. impér., 1864; in-4 de 13 pages.

Extrait du *Journal des Savants*, juillet 1864.

Détermination de l'emplacement du Forum Voconii, d'après les données de M. Osmin Truc, maire de la commune des Arcs (Var), par M. Rossignol, conservateur adjoint des Musées impériaux. Paris, P. Dupont, 1864; in-8 de 16 pages.

Note et considérations archéologiques sur les bronzes gaulois découverts aux environs de Questembert, par le docteur G. de Closmadeuc. Vannes, Galles, 1864; in-8 de 23 pages.

Notice sur une découverte d'objets romains faite à Saint-Acheul-lès-Amiens en 1861, par M. J. Garnier. Amiens, Lemer, 1864; in-8 de 18 pages avec planches.

Extrait des *Mémoires de la Société des antiquaires de Picardie.*

Les ruines gallo-romaines de Champlieu (Oise), par MM. Merlette et Haurion. Paris, 1864; gr. in-8 de 19 pages à deux colonnes.

Extrait de l'*Encyclopédie des Écoles.* — Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, tome VI, page 378, et tome VIII, page 379.

Découverte du cimetière gallo-romain de l'ancien vicus d'Ancy, par Stanislas Prioux. Paris, P. Dupont, 1864; in-8 de 11 pages.

Découverte d'un hypocauste gallo-romain à Saint-Aubin-sur-Gaillon (Eure), par Th. Homberg. Rouen, Cogniard, 1864; in-8 de 16 pages.

Nouvelles fosses gallo-romaines de Troussepoil (Vendée), par l'abbé Ferd. Baudry, curé du Bernard. Nantes, Guéraud, 1864; in-8 de 7 pages avec une planche.

Extrait du *Bulletin de la Société archéologique de Nantes.*

Iconographie du dragon, par Mme F. d'Ayzac. Arras et Paris, Putois-Cretté, 1864; gr. in-8 de 75 pages.

Extrait de la *Revue de l'Art chrétien.*

Description archéologique des saintes Chapelles de l'Auvergne. Extrait d'une statistique monumentale inédite, par P. D. L. Clermont-Ferrand, Thibaud, 1864; in-8 de 24 pages.

Notice sur les auteurs de l'ancien jubé de l'église de Saint-Jean-Baptiste, à Bourbourg, par le chevalier Léon de Burbure. Lille, Lefebvre-Ducrocq, 1864; in-8 de 15 pages.

Extrait du *Bulletin du comité flamand de France*, tome III.

Répertoire archéologique du département de la Charente, par M. F. Marvaud. Angoulême, Nadaud, 1864; in-8 de 148 pages.

Tiré à 50 exemplaires. Extrait du *Bulletin de la Société archéologique de la Charente*, 2e, 3e et 4e trimestre de 1862.

Herbitzheim, étude, par Jules Thilloy. Strasbourg, ve Berger-Levrault, 1864; in-8 de 31 pages, avec une carte.

Extrait du *Bulletin de la Société pour la conservation des monuments historiques d'Alsace*

Notice historique et archéologique sur la Maison-Dieu et les Mathurins de Lisieux, par M. Charles Vasseur. Caen, Hardel, 1864; in-8° de 83 pages avec une planche.

Extrait du *Bulletin monumental,* publié à Caen par M. de Caumont.

Les vieux châteaux du Lyonnais, étude historique et archéologique, par A. Vachez, avocat. Ire livraison, Pizey et Vaudragon. Lyon, Brun, 1864; in-8° de 39 pages avec un plan.

Notice descriptive de l'église de Montfort-l'Amaury et de ses vitraux. Versailles, Beau, Montfort-l'Amaury, Lévêque, 1864; in-8° de 16 pages. Prix : 50 c.

Histoire archéologique et descriptive de Notre-Dame de Paris, par M. H. Fisquet. Versailles et Paris; Repos, 1864; in-8° de LVI pages.

Description historique et artistique de l'ancien hôtel de ville et du *Gros horloge* à Rouen, par M. E. de La Quérière. Paris, Impr. imp., 1864; in-8° de 9 pages.

Description archéologique de Notre-Dame de Reims, par M. l'abbé V. Tourneur. Reims, Brissart-Binet, 1864; in-16 de 60 pages avec une planche.

Congrès archéologique de France. Trentième session. Séances générales tenues à Rodez, à Albi et au Mans en 1863, par la Société française d'archéologie pour la conservation des monuments historiques. Caen, Hardel; Paris, Derache; 1864; in-8° de LXVIII et 616 pages.

Notices sur quelques découvertes archéologiques dans les cantons de Saar-Union et de Druligen (arrondissement de Saverne), par M. le colonel de Morlet. Strasbourg, ve Berger-Levrault, 1864; in-8° de 8 pages avec 2 planches.

Extrait du *Bulletin de la Société pour la conservation des monuments historiques d'Alsace.*

Excursions archéologiques à Saint-Éloi de Nassandres, par Menneval, Serquigny, etc., par M. de Toulmon, membre de la Société française d'archéologie. Caen, Hardel, 1864; in-8° de 31 pages.

Extrait du *Bulletin monumental,* publié par M. de Caumont.

Statistique archéologique du département du Nord, arrondissement de Valenciennes. Lille, Danel, 1864; in-8° de 108 pages, avec une carte.

Extrait du *Bulletin archéologique de la commission historique du département du Nord*, tome VIII.

Histoire des arts industriels au Moyen Age et à l'époque de la Renaissance, par Jules Labarte. Tomes I et II. Paris, A. Morel, 1864; 2 vol. in-8°, avec 70 gravures en bois dans le texte et deux volumes in-4° de 150 planches, dont 112 imprimées en couleurs, 24 en lithographies teintées sur papier de Chine et 2 gravées sur cuivre, avec texte explicatif en regard. Il reste à paraître 2 volumes de texte. Prix de l'ouvrage complet : 360 francs.

100 exemplaires numérotés ont été tirés in-4°; prix : 500 fr. La *Gazette des Beaux-Arts* consacrera un travail spécial à cet important ouvrage, dont M. A. Darcel a déjà parlé dans la *Chronique des Arts*, 20 septembre, page 248.

Éros et Hélène. Vase peint à ornements dorés, par M. Eugène M. O. Dognée. Paris, Didier, 1864; in-8° de 8 pages.

Extrait de la *Revue archéologique*.

L'art de terre chez les Poitevins, suivi d'une étude sur l'ancienneté de la fabrication du verre en Poitou, par Benjamin Fillon. Fontenay-le-Comte, Robuchon; Niort, Clouzot, 1864; in-4° de XIII et 222 pages, avec 7 planches gravées par M. O. de Rochebrune.

Titre rouge et noir. Quelques exemplaires sur papier vergé.

Notice lue à l'Académie de Clermont-Ferrand sur les estampilles ou noms de potiers observés sur les vases gallo-romains découverts en Auvergne, par J. B. Bouillet, directeur du musée de Clermont-Ferrand. 2e édition. Clermont-Ferrand, Thibaud, 1864; in-8° de 15 pages.

Documents de quelques faïenceries du sud-ouest de la France, par Amédée Tarbou-

riech, archiviste de la ville d'Auch. Paris, Aubry, 1864; in-12 de 24 pages.

Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts.*

Notice sur les faïences anciennes de Sinceny, lue au Comité archéologique de Noyon, par le docteur Auguste Wamon. Noyon, Andrieux; Paris, Aubry, 1864; in-8 de 16 pages.

Notice sur plusieurs inscriptions de Lyon et sur quelques noms de céramistes, par A. Allmer. Vienne, impr. de Savigné, 1864; in-8° de 39 pages.

Collection céramique du Musée des antiquités de Rouen. Faïences, par Paul Baudry. Rouen, Lapierre, 1864; in-8° de 19 pages.

Extrait du *Nouvelliste de Rouen* des 5, 6 et 7 octobre 1864.

Simple exposé de l'industrie céramique du canton de Salernes, dans le Var; sur la liaison d'intérêt de cette industrie et la consommation du midi de la France, etc., par M. Renoux. Aix, Makaire, 1864; in-8° de 28 pages.

Vetri ornati di figure in oro, trovati nei cimiteri cristiani di Roma. Raccolti e spiegati, con appendice di una Dissertazione intorno ai segni di Cristianesimo sulle monete di Costantino, Licinio e loro figli Cesari, da Raffaele Garucci. Edizione seconda, notabilmente accresciuta. Roma, tipogr. dell belle arti, 1864; in-4° di 40 fogli com una tavola in rame ed un'atlante in fol. di 42 tavole in rame.

Description des vitraux de l'église d'Agnières (canton de Poix), par l'abbé A. Normand. Amiens, Lemet, 1864; in-8° de 16 pages.

Extrait des *Mémoires de la Société des antiquaires de Picardie*, tome XIX.

Observation critiques sur le trésor de Conques et sur la Description qu'en a donnée M. Darcel, par M. F. de Lasteyrie. Paris, Lahure, 1864; in-8° de 23 pages.

Extrait du tome XXVIII des *Mémoires de la Société des antiquaires.* — 25 exemplaires, qui n'ont pas été mis en vente, ont été tirés dans le même format que l'ouvrage de M. Darcel.

Le trésor de la cathédrale de Troyes, par M. Le Brun Dalbanne, membre de la Société d'agriculture, etc., de l'Aube. Paris, Impr. imp., 1864; in-8° de 43 pages, avec 5 planches.

Rapport sur un autel portatif de la cathédrale de Metz, lu à la Société d'archéologie et d'histoire de la Moselle, par M. A. Ballevoye. Metz, Rousseau-Pallez, 1864; in-8° de 8 pages, avec une figure.

Extrait du *Bulletin de la Société d'archéologie et d'histoire de la Moselle.*

Mémoire sur les décorations des Chapitres de Lorraine, par Aug. Digot; dessins par Alex. Geny. Nancy, Viener, 1864; in-8° de 41 pages, avec 4 planches.

Extrait des *Mémoires de la Société d'archéologie lorraine.*

Notice historique sur les manufactures impériales de tapisseries des Gobelins et de tapis de la Savonnerie, précédée du Catalogue des tapisseries qui y sont exposées. Paris, à la Manufacture impériale des Gobelins, 1864; in-8° de 88 pages.

Les anciens costumes de l'empire ottoman depuis l'origine de la monarchie jusqu'à la réforme du sultan Mahmoud, recueillis par S. Exc. le Muchir Arif-Pacha. Tome I. Paris, Lainé et Havard, 1864; in-f° de 47 pages, avec 74 planches imprimées en couleur par Lemercier. Prix : 80 fr.

L'art de la reliure en France aux derniers siècles, par Edouard Fournier. Paris, Gay, 1864; in-12 de 250 pages. Prix : 5 fr.

Tiré à 300 exemplaires sur papier vergé. Seconde édition, très-augmentée, du travail qui a paru dans la *Gazette des Beaux-Arts.*

VIII. — NUMISMATIQUE.

Sigillographie.

History of Jewish coinage, and of Money of the Old and New Testament, by Frederic W. Madden. With 254 woodcuts and a plate of alphabets, by F. W. Fairholt. London, Quaritch, 1864; royal 8°, pp. 360. Cloth, 25 s.

Étude de numismatique bretonne, par J. Aussant. Rennes, Catel et Cie, 1864; in-8 de 12 pages, avec une planche.

Description de différentes monnaies trouvées en Lorraine, par J. Chautard. Nancy, Ve Raybois, 1864; in-8 de 18 pages.

Extrait des *Mémoires de l'Académie de Stanislas.* 1863.

Histoire de l'Atelier monétaire de Saint-Jean-d'Angély, par R. F. Rondier, juge honoraire. Saint-Jean-d'Angély, Lemarié, 1864; in-8 de 31 pages.

Extrait du *Bulletin annuel de la Société historique et scientifique de Saint-Jean-d'Angély.*

Essai pour servir à l'histoire des monnaies de Soissons et de ses comtes, par M. le docteur Voillemier, président du comité archéologique de Senlis (Oise). Amiens, Lemer aîné, 1864; in-8 de 64 pages avec 5 planches.

Extrait du tome IX des *Mémoires de la Société des antiquaires de Picardie.*

Aperçu sigillographique des archives départementales de la Somme, par M. de Boyer de Sainte-Suzanne. Amiens, Lemer, 1864; in-8 de 27 pages avec une planche.

IX. — BIOGRAPHIES D'ARTISTES.

Les Princes de l'art, architectes, sculpteurs, peintres, graveurs, musiciens, poëtes, orateurs, par M[me] Céline Fallet. Rouen, Mégard et C[ie], 1864; in-8 de 376 pages avec gravures.

Bibliothèque morale de la Jeunesse.

Les architectes et les sculpteurs les plus célèbres : Ervin de Steinbach, Pierre de Montereau, Giotto, Michel-Ange, Goujon, Mansart, Canova, etc. 3[e] édition. Lille et Paris, Lefort, 1864; in-12 de 130 pages avec gravures.

Les Peintres célèbres, par F. Valentin. 11[e] édition. Tours, Mame, 1864; in-12 de 288 pages, avec gravures.

Bibliothèque de la Jeunesse chrétienne.

A. Andresen. Der deutsche peintre-graveur oder die deutschen Maler und Kupferstecher nach ihrem Leben und ihren Werken. 1[te] Band. Leipzig, 1864; grand in-8. Prix : 3 thr.

Recherches... sur la vie et l'œuvre de Jean Bellegambe...

Voir à la Division : Histoire : *Recherches sur l'Art à Douai...*

Michel Angelo Buonarroti, pittore, scultore ed architetto. — Le rime cavate dagli autografi e publicate da Cesare Guasti accademico della Crusca. Firenze, Le Monnier, 1864; in-4° de cxxxv et 365 pages. Prix : lire it. 25.

H. Grimm. Leben Michel Angelo. Hanovre, 1864; grand in-8. Prix : 5 thr.

Memorie di Antonio Canova, pubblicate per cura di Alessandro d'Este, con note e documenti. Firenze, Le Monnier, 1864; in-12 de xii et 472 pagine. Lire it. 4.

L'Art au xviii[e] siècle. Chardin, étude contenant 4 dessins à l'eau-forte, par Edmond et Jules de Goncourt. Lyon, Perrin; Paris, Dentu, 1864; in-4° de 41 pages avec 4 planches. Prix : 5 fr.

Tiré à 200 exemplaires. Les planches sont effacées après le tirage. — Ont déjà paru : les Saint-Aubin; Watteau; Prudhon; Boucher; Greuze.

Recherches sur les Cossard, peintres à Troyes, par J.-P. Finot, Troyen. Troyes, Caffé, 1864; in-8 de 15 pages, avec portrait.

Papier vergé.

Un peintre sur le trône, ou le Réalisme triomphant, par J. Germain Picard. Paris, 1864; in-18 de xii et 181 pages. Prix : 2 fr.

Notice biographique sur P. L. Cyflé, de Bruges en Flandre, sculpteur du roi de Pologne, duc de Lorraine, à Lunéville, par Alexandre Joly, architecte. Nancy, Lepage, 1864; in-8 de 22 pages.

Extrait des *Mémoires de la Société d'Archéologie lorraine.*

David d'Angers, poëme couronné par l'Académie des Jeux floraux, par M. Julien Daillière, bibliothécaire à la Sorbonne. Toulouse, Rouget et Delahaut, 1864; in-8 de 20 pages.

Eugène Delacroix, l'homme et l'artiste, ses amis et ses critiques, par Amédée Cantaloube. Liste des tableaux de l'Exposition du boulevard, portrait à l'eau-forte, par M. Schutzenberger. Paris, Dentu, 1864; in-18 de 106 pages avec une gravure. Prix : 2 fr.

Eugène Delacroix à l'exposition du boulevard des Italiens, par Henry de la Madelène. Paris, Lainé et Havard, 1864; grand in-8 de 32 pages avec 16 planches. Prix : 2 fr.

Voir dans la *Chronique des Arts,* 10 octobre, page 256, une note de M. Ph. Burty.

Hippolyte Flandrin esquissé par J. B. Poncet, son élève. Avec portrait et lettres inédites. Paris, Martin-Beaupré, 1864; in-8 de 72 pages.

Voir dans ce volume de la *Gazette des Beaux-Arts,* pages 105 et 243, les deux articles de M. Saglio sur H. Flandrin.

Hippolyte Flandrin, par Édouard-Gabriel Rey, professeur de belles-lettres. Paris, Repos, 1864; in-8 de 15 pages.

Extrait de la *Revue de Musique sacrée.* Juin 1864.

Hippolyte Flandrin et ses œuvres, par M. l'abbé de Saint-Pulgent, de la Société des missionnaires des Chartreux. Lyon, Vingtrinier, 1864; in-8 de 24 pages.

Extrait de la *Revue du Lyonnais.*

Jehan Foucquet, peintre français de l'école de Tours (1452). Histoire de sa vie et appréciation de ses œuvres, par MM. le comte Auguste de Bastard, comte Léon de Laborde, comte Horace de Viel-Castel, Vallet de Viriville, Paulin Paris, F. Denis, marquis de Chennevières, Waagen, A. de Montaiglon, N. Brentano, Henri Martin, Laurent Pichat, Ch. Louandre, comte Raczinski, etc., etc., etc. Paris. Curmer, 1864; grand in-8. Prix : 5 fr.

Autobiography of James Gallier, architect. Paris, Brière, 1864; in-8 de 154 pages.

Quelques notes sur Jean Goujon, architecte et sculpteur français du XVI[e] siècle, par Jules Gailhabaud. Paris, Pillet aîné, 1864; in-8 de 63 pages.

Tiré à 50 exemplaires. — Extrait de l'*Art dans ses diverses branches*.

Notice sur Jehan le Maçon, fondeur chartrain, par Ad. Lecoq, chartrain. Chartres, Garnier, 1864; in-8 de 16 pages.

Tiré à 40 exemplaires.

Notice populaire sur Bernard Palissy, suivie d'un Aperçu de ses écrits et de ses santonismes, ou locutions saintongeaises; item, d'une Complainte sur sa vie, par P. Jonain. La Rochelle, Siret; Paris, Chamerot, 1864; in-16 de 48 pages.

Les Oubliés. II. Bernard Palissy, par M. Louis Audiat. Saintes, Fontanier, 1864; in-12 de XXI et 358 pages avec un portrait. Prix: 3 fr.

Maître Brenard Parici. Dialogue entre deux habitants de la Chapelle-des-Pots à l'occasion de l'érection par la ville de Saintes d'une statue à Bernard Palissy, par E. Giraudias. Saintes, Hus, 1864; in-8 de 14 pages. Prix : 60 cent.

En vers.

X. — PHOTOGRAPHIE.

Chimie photographique, contenant..., par MM. Barreswil et Davanne. 4[e] édition, revue, augmentée et ornée de figures dans le texte. Paris, Gauthier-Villars, 1864; in-8 de XX et 580 pages. Prix : 8 fr. 50 cent.

La *Gazette des Beaux-Arts* a annoncé les éditions précédentes.

Chimie pratique du photographe, par Ferdinand Thomas. Paris, Leider, 1864; in-8 de 16 pages. Prix : 60 cent.

Le préparateur-photographe, ou Traité de chimie à l'usage des photographes et des fabricants de produits photographiques, par le docteur T. L. Phipson, membre des Sociétés chimiques de Londres et de Paris. Paris, Leider, 1864; in-12 de VII et 287 pages. Prix : 4 fr.

Recherches théoriques et pratiques sur la formation des épreuves photographiques positives, par MM. Davanne et Girard. Mémoire présenté à l'Académie des sciences et à la Société française de photographie. Paris, Gauthier-Villars, 1864; in-8 de VI et 152 pages.

La photographie en Amérique, ou Traité complet de photographie pratique par les procédés américains..., par A. Liébert, ex-officier de marine. Paris, Leiber, 1864; in-8 de XII et 422 pages, avec des figures sur bois, intercalées dans le texte.

Manual practico de fotografia, conteniendo..., por D. Angel Diaz Pinés, pintor de historia. Segunda edicion, Madrid, Moya y Plaza, 1864; grand in-8 de XVI et 254 pages.

Le passé, le présent et l'avenir de la photographie, manuel pratique de photographie, par M. Alophe, photographe. 2[e] édition. Paris, l'auteur, 1864; in-8 de 47 pages. Prix : 1 fr.

La clef de la photographie. Ouvrage entièrement pratique..., par A. N. B. Paris, Ninet-Brandely, 18'54; in-8 de 56 pages. Prix : 1 fr. 25 cent.

Photographie perfectionnée. Procédés nouveaux, par l'abbé Arrouis. Poitiers, Dupré, 1864; in-12 de 71 pages. Prix : 1 fr. 20 c.

Nouveaux appareils photographiques de M. Bertsch pour l'agrandissement et le stéréoscope. Paris, Giraud, 1864; in-8 de 12 pages.

Extrait des *Mondes*.

XI. — PÉRIODIQUES NOUVEAUX

PARUS DANS LE SEMESTRE.

L'École de dessin, journal des jeunes artistes et des amateurs, publiant tous les mois les modèles élémentaires et nouveaux pour tous les genres de dessin, etc. 1[re] année, n° 1, 25 juillet 1864. Paris, rue Suger, 3, 1864; in-4° de 2 pages à 2 colonnes.

Paraît le 25 de chaque mois par livraison de 6 planches de modèles variés avec 2 pages de texte. — Un an, 18 fr.

Le Mérite au XIX[e] siècle, revue contemporaine de la musique, des arts, belles-lettres et théâtres, paraissant le samedi, avec un portrait de célébrité sur papier de Chine. 1[re] année, n° 1, 4 juin 1864. Paris, rue Richer, 45, 1864; grand in-4° de 6 pages à 3 colonnes.

Un an, 25 francs; 6 mois, 14 francs.

PAUL CHÉRON.



TABLE DES MATIÈRES

JUILLET, AOUT, SEPTEMBRE, OCTOBRE, NOVEMBRE, DÉCEMBRE 1864

SIXIÈME ANNÉE. — TOME DIX-SEPTIÈME

TEXTE

1er JUILLET. — PREMIÈRE LIVRAISON.

1er AOUT. — DEUXIEME LIVRAISON.

1er SEPTEMBRE. — TROISIÈME LIVRAISON.

1er OCTOBRE. — QUATRIÈME LIVRAISON.

1er NOVEMBRE. — CINQUIÈME LIVRAISON.

1er DÉCEMBRE. — SIXIÈME LIVRAISON.

GRAVURES

1er JUILLET. — PREMIÈRE LIVRAISON.

1er AOUT. — DEUXIÈME LIVRAISON.

1er SEPTEMBRE. — TROISIÈME LIVRAISON.

1er OCTOBRE. — QUATRIÈME LIVRAISON.

1er NOVEMBRE. — CINQUIÈME LIVRAISON.

1er DÉCEMBRE. — SIXIÈME LIVRAISON.

FIN DU TOME DIX-SEPTIÈME.

Le Directeur : ÉMILE GALICHON.

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, 7, RUE SAINT-BENOIT.




FROM